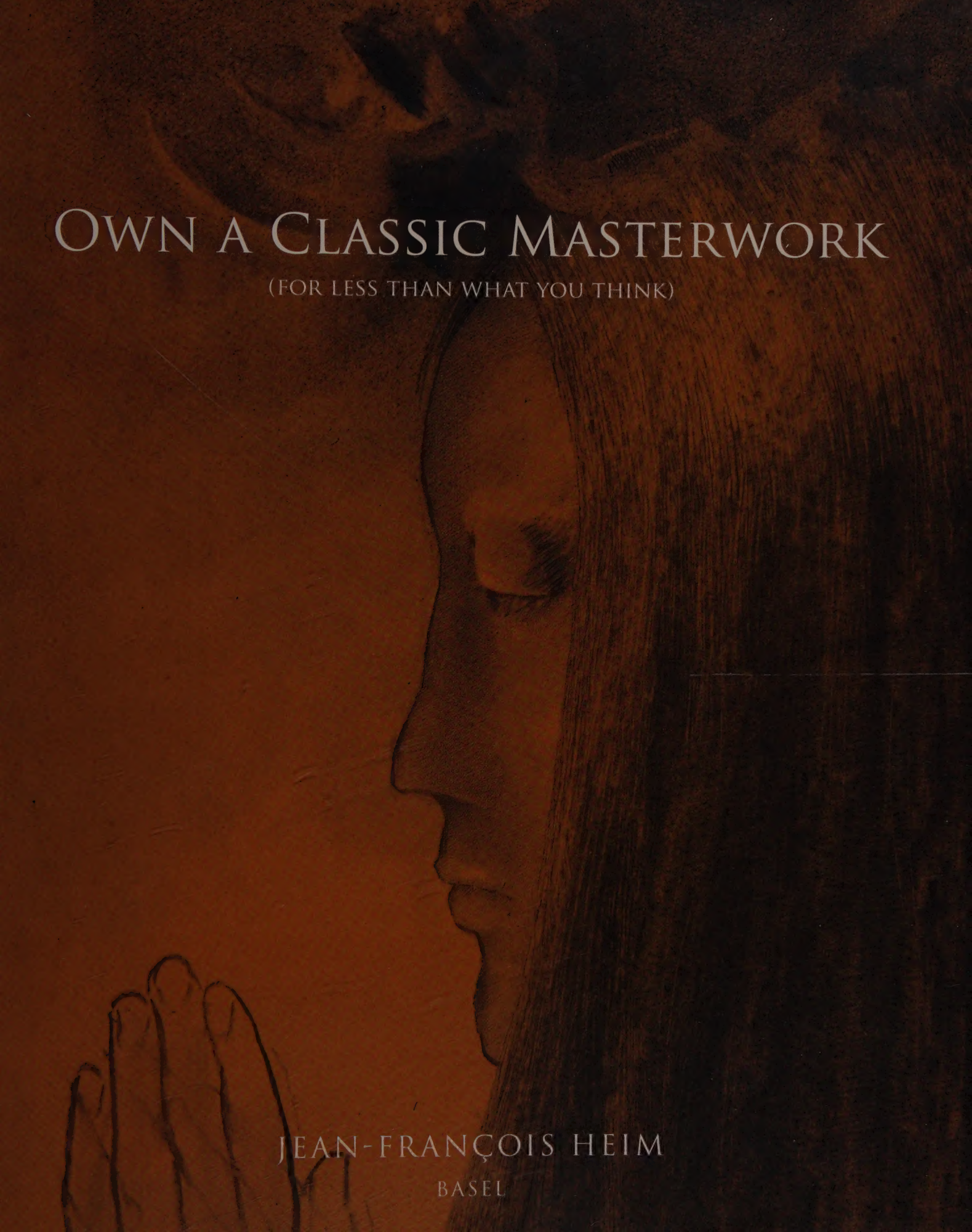

OWN A CLASSIC MASTERWORK
(FOR LESS THAN WHAT YOU THINK)
JEAN-FRANÇOIS HEIM
BASEL

Own a Classic Masterwork

(for less than what you think)

Andlauer Hof – Münsterplatz 17 – Basel 4051 – Suisse
Tél. +41 61 681 35 35 • Fax +41 61 681 75 70
Mobile +41 789 55 77 77 • jean.f.heim@galerieheim.ch

Uniquement sur rendez-vous.
By appointment only.

www.galerieheim.ch

Own a Classic Masterwork

(for less than what you think)

CATALOGUE N° 26 / 2018

JEAN-FRANÇOIS HEIM

BASEL

À Jules

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui m'ont apporté leurs concours et en particulier à Mme Émilie Beck Saiello, M. Rémy Cordonnier, M. Martin Dieterle, Mme Christine Gouzi, Mme Claire Lebeau, M. Stéphane Loire, Mme Nathalie Michel-Szelechowska, Mme Véronique Moreau, M. Pierre Rosenberg, Mme Lynn Thornton et M. Johnny van Haeften.

En 1re de couverture : Odilon Redon, *La Prière* (détail), 1883

En 4e de couverture : Ottmar Elliger l'Ancien, *Guirlande de fleurs et de fruits entourant une niche de pierre* (détail), 1665-1675

Regarder une œuvre passionne toujours Jean-François Heim et son enthousiasme est communicatif. Depuis plus de trente ans, il partage avec joie sa passion des tableaux, dessins et sculptures d'artistes du XVI^e^ au XX^e^ siècle.

Aujourd'hui, la nature de ce métier réside dans la sélection des objets, le choix des contacts et dans l'analyse de l'expertise. Authenticité, état, rareté, mais aussi inventivité de l'artiste, virtuosité, puissance d'évocation de l'œuvre et émotion sont les principales raisons de ses choix artistiques. Le strict respect de ces critères a établi la réputation de la galerie et permet de satisfaire l'exigence de ses clients français et étrangers.

Jean-François Heim exerce une fonction d'expertise pour aider les collectionneurs d'œuvres d'art qui le sollicitent à réaliser un achat ou les conseiller afin d'organiser de la meilleure façon la vente de leur collection.

Son constat sur l'importance croissante des galeries d'art est le suivant: «*Dans une vente publique, le cumul des multiples frais prélevés sur le vendeur et l'acheteur dépasse souvent 35% de la valeur de l'œuvre. Dans une galerie, le montant de la commission de vente est souvent inférieur à 15%, sans aucun frais pour le vendeur.*»

Organiser une opération de mécénat ou une dation est une compétence reconnue de la galerie. Juriste de formation, Jean-François Heim est un conseiller indépendant, entre collectionneur, mécène et collection publique.

La galerie participe depuis plus de vingt-cinq ans au Salon international TEFAF de Maastricht et édite chaque année plusieurs catalogues.

Ottmar Elliger l'Ancien

(Copenhague 1633 – Berlin 1679)

La vie en abondance

Guirlande de fleurs et de fruits entourant une niche de pierre

Huile sur toile, H. 1,41 m; L. 1,09 m
Date: 1665-1675

Ottmar Elliger l'Ancien mena une vie d'itinérance qui l'emmena de son Copenhague natal à Anvers, Amsterdam puis Hambourg, avant qu'il ne s'installe finalement à Berlin et soit attaché à la Cour de l'Électeur de Brandebourg. Fils de médecin, Elliger naquit en 1633[1] à Copenhague – non à Gothenburg comme son biographe Arnold Houbraken l'affirma. Houbraken déclara également qu'il fut élève du peintre de fleurs Daniel Seghers (1590-1661) à Anvers,[2] mais il est probable qu'il ait été mal informé. Il ressort des premières natures mortes d'Elliger une certaine familiarité avec le travail de Jacob Marrell (1613/14-1681), qui vivait à Francfort en ce temps-là. Elliger travaillait à Copenhague au milieu des années 1650, avant de partir pour Amsterdam où il épousa en 1660 la sœur du peintre de natures mortes Jacob van Walscapelle (1644-1727). En 1665, il quitta Amsterdam pour Hambourg où naquit son fils Ottmar Elliger le Jeune, qui devint par la suite lui aussi peintre. En 1670, il entra en fonction à la Cour de l'Électeur de Brandebourg, à Berlin, où il mourut prématurément en 1679. Principalement peintre de natures mortes, Elliger réalisa également quelques portraits et tableaux d'histoire. Les œuvres datées appartiennent à la période comprise entre 1653 et 1678.

Cette splendide composition date de la période de maturité de l'artiste et fut probablement exécutée lorsqu'il vivait à Hambourg ou à Berlin. Les natures mortes qu'il réalisa à cette époque sont caractérisées par une profusion de fruits et de feuilles, parfois de légumes, disposés de manière très serrée en d'immenses guirlandes ou ornements. Il avait pour habitude de couvrir l'entière surface de la toile de grappes de fruits et de feuillage, ne laissant qu'un infime espace entre les objets ou autour de ceux-ci. Cet amour pour l'opulence, associé à une importante palette de couleurs d'automne, produit un impressionnant effet décoratif. Notre tableau peut être comparé à la représentation similaire d'une guirlande de fruits entourant un gobelet de vin, conservée au musée Pouchkine à Moscou.[3]

Un rideau rouge est levé pour laisser apparaître une imposante guirlande de fleurs et de fruits, exposée devant une niche de pierre. La partie supérieure est remplie de roses, de lis, de tulipes aux couleurs vives et de fleurs de Vierne et Nivéoles d'un blanc immaculé, quand plus bas, d'immenses grappes de groseilles blanches et rouges, de raisins et de cerises sont mis en concurrence avec une profusion de pêches, abricots,

PROVENANCE
Fritz Schmid (né vers 1860), marié à Amalia Paganini / resté dans la famille et légué à Nicolas Bischoff-Schmid, Bâle (1928-1987) / transmis par succession au propriétaire précédent / collection privée

oranges et citrons, coings et épis de maïs, épis d'orge, et bien plus encore. Contre le fond noir au centre de la composition apparaît une araignée pendue au bout d'un fil de soie. Une observation plus précise permet d'apercevoir une kyrielle d'autres petites créatures venues se mêler aux fleurs et aux feuillages : deux papillons Vulcains, un papillon Écaille rouge, quelques coléoptères et un lézard. Un serpent rampe en toute discrétion dans la partie inférieure de la scène, pendant qu'une petite souris brune flaire un repas.

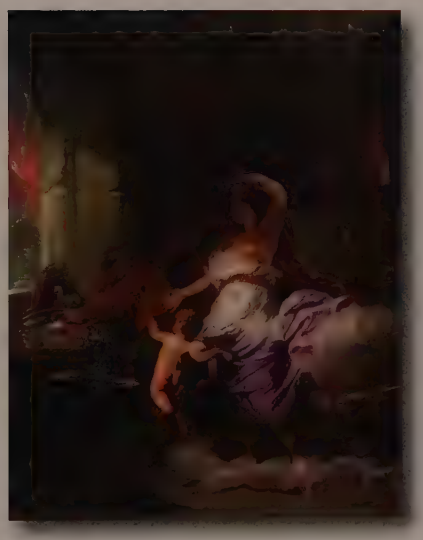
Si tant de magnificence avait certainement pour principal but de mettre en valeur la virtuosité de l'artiste, ce dernier a pu chercher à enrichir sa composition d'une signification plus profonde. Au-delà de la célébration évidente de la nature dans toute son abondance, certains éléments de notre tableau font référence à la peinture de vanité, faisant de lui une invitation pour les spectateurs du XVII^e siècle à contempler la nature transitoire de la vie. Les fruits mûrs et les fleurs épanouies sont signes de maturité, mais certains des raisins ont perdu de leur éclat, une figue trop mûre s'est ouverte et de nombreuses feuilles ont été ravagées par les insectes ou se ternissent ; tous les éléments suggèrent le passage du temps, la décomposition et la mort. De telles associations, toutefois, ne se voulaient pas entièrement pessimistes, puisqu'il résidait également dans de telles images la notion du cycle naturel de la vie. Les papillons, par exemple, de par leur extraordinaire métamorphose, et l'épi de blé doré, dont les grains tomberont à terre pour se transformer en graines et germer et pousser, peuvent être vus comme des symboles de renouveau, de renaissance et de résurrection.

(For English text refer to p. 84)

1– Selon le RKD, Institut néerlandais pour l'histoire de l'art, La Haye.
2– A. Houbraken, *De Groote Schouburgh* [...], La Haye, 1753, vol. II, p. 293.
3– Ottmar Elliger I, *Guirlande de fruits entourant un gobelet de vin*, huile sur toile, H. 1,41 m ; L. 1,04 m, musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou.

Jean Jouvenet
(Rouen 1649 – Paris 1717)

Allumer le feu



Vénus dans la forge de Vulcain

Huile sur toile, H. 1,10 m ; L. 0,85 m
Date : vers 1699

Emplie d'élégance et de sensualité, Vénus se dresse devant son époux officiel, le dieu Vulcain. Virgile décrit cette scène dans *L'Énéide* : Vénus use de ses charmes pour convaincre Vulcain de forger une armure pour son fils Énée. Maître du feu et protecteur des artisans, Vulcain, coiffé d'un bonnet rond, a l'apparence d'un artisan. Restant assis devant son établi, il est d'abord hésitant face au discours de son épouse infidèle qui lui a préféré Mars. Soudain, Vulcain est saisi par la passion amoureuse et promet à Vénus son aide totale. Jouvenet représente Cupidon qui accompagne la déesse et décoche une flèche sur Vulcain. En bas de la gravure de Desplaces (fig. 1) est cité un vers de *L'Énéide* : *Sensit laeta dolis et formae conscia coniunx* (*L'épouse, heureuse de sa ruse et sûre de sa beauté, l'a senti.*)[1]

PROVENANCE

Vente Laurent Grimod de La Reynière, supplément, 3 avril 1793, n° 159, où le tableau est décrit avec précision (42 pouces sur 32 pouces ; H. 1,13 m ; L. 0,86 m) et où la gravure est donnée à Duflos / vendu 1210 livres à Jean-Baptiste-Pierre Lebrun à la vente La Reynière / vente Mme de Forestier, Paris, le 27 novembre 1816, n° 20, 42 pouces sur 32 pouces 10 lignes (H. 1,13 m ; L. 0,88 m), vendu 74 F. à Thomas Grignion / collection privée

BIBLIOGRAPHIE

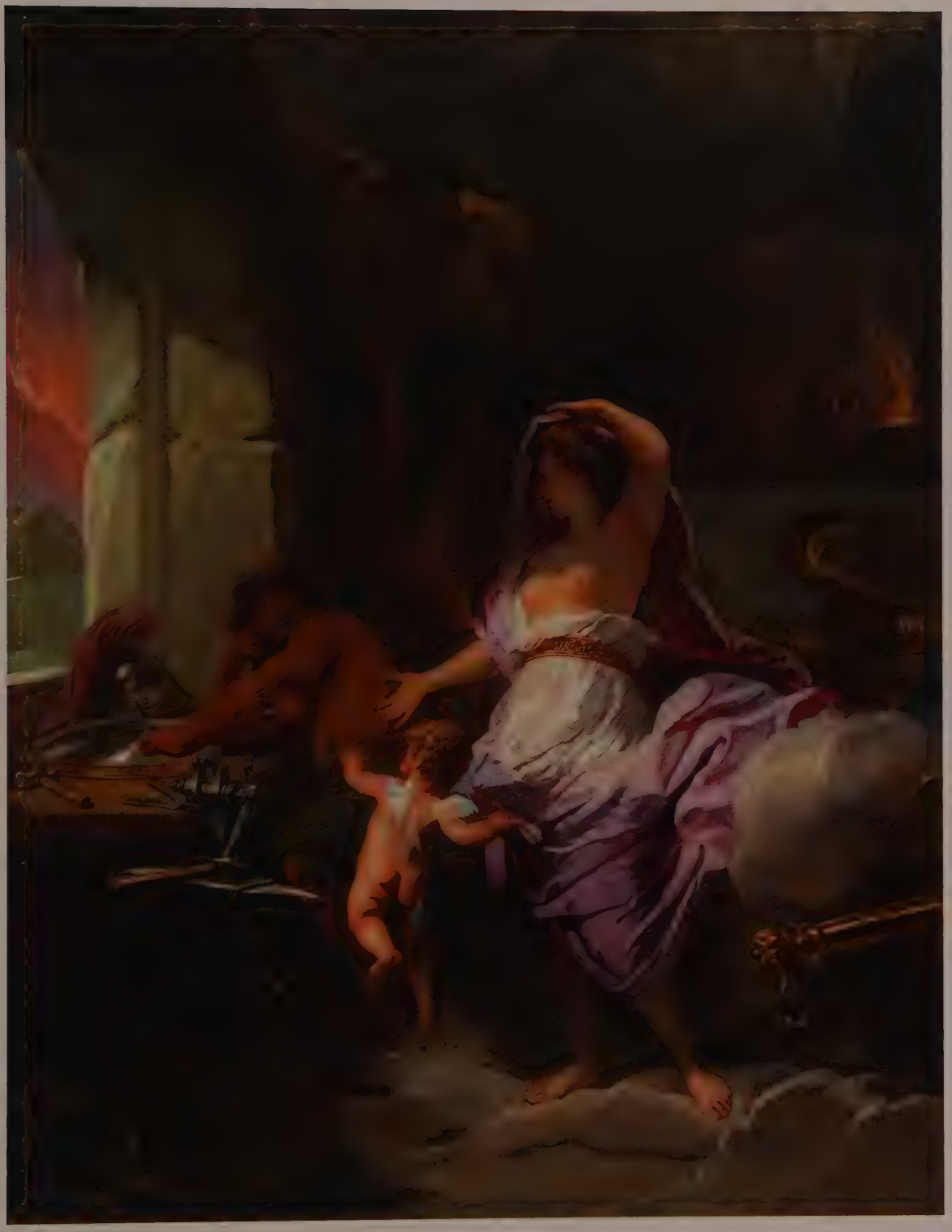
F.-N. Leroy, *Histoire de Jouvenet*, Rouen et Paris, 1860, notamment p. 279 (le tableau du Salon de 1699) / Gaëtan Guillot, « La Femme et les filles du peintre Jouvenet dans l'œuvre du peintre », *Revue catholique de Normandie*, t. 24, juillet 1915, p. 305-313 / Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, 1974, p. 207-208, n° 95 (comme « *tableau perdu mais connu par une gravure de L. Desplaces* ») / Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*. Édition complétée par Christine Gouzi, Paris, 2010, p. 262-263, p. 138 (95)

EXPOSITIONS

Probablement Salon de 1699 (*Liste des tableaux et des ouvrages de Sculpture, exposés dans la grande Gallerie du Louvre* [...], *en la présente année 1699*, p. 13), moyen tableau en hauteur (Fl. Le Comte, t. III, 1700, p. 256) / peut-être également Salon de 1704[2] : « *Vénus qui engage Vulcain de faire des armes pour Enée* » (*Liste des tableaux* [...] *exposés dans la grande Gallerie du Louvre* [...] *en* [...] *1704*, p. 9.).

ŒUVRES EN RAPPORT

Probablement[3] gravure de Louis Desplaces (1682-1739) dont la lettre porte : *J. Jouvenet pinxit 1703*, voir Marcel Roux et Edmond Pognon, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Bibliothèque nationale, Paris, 1951, t. VII, p. 81 / répétition en taille réduite (Gouzi 2010, p. 139), huile sur toile, H. 0,81 m ; L. 0,65 m, passée en vente chez Sotheby's New York, 18 octobre 2000, lot 175 ; Galerie Jean-François Heim en 2002 ; Christie's New York, 15 avril 2008, lot 315 ; pourrait correspondre à la réplique huile sur toile, H. 0,78 m ; L. 0,61 m, passée dans la vente Montoya à Berlin le 16 avril 1912 sous le nom d'Antoine Coypel. Après examen personnel de ce tableau en 2002, Antoine Schnapper estima qu'il s'agissait d'une répétition de Jouvenet avec l'aide de son atelier, une œuvre de belle qualité en partie autographe. Selon Christine Gouzi, « *il est fort possible que ce soit ce numéro qui ait été exposé au Salon de 1704.* »[4] Les répliques et copies citées ci-après ont pu être réalisées également d'après cette répétition en taille réduite / réplique (d'atelier), huile sur toile, H. 0,997 m ; L. 0,803 m, passée en vente chez Christie's, New York, East, 16 juin 1999, lot 108, comme P.-J. Cazes / copie, huile sur toile, H. 1,14 m ; L. 0,94 m, Oslo, Nasjonalmuseet / copie en sens inverse, huile sur toile, H. 1,06 m ; L. 0,80 m, passée en vente à Paris, Hôtel Drouot, le 16 février 1981, lot 103, comme attribué à Jean Restout / copie en sens inverse, huile sur toile, H. 0,42 m ; L. 0,35 m, passée en vente chez Christie's, Londres, le 17 avril 1997, lot 161 et au même endroit le 5 décembre 1997, lot 83, comme entourage de Adrien van der Werff / copie en sens inverse, huile sur toile, H. 0,84 m ; L. 0,87 m (agrandissements sur les côtés), passée en vente à Paris, Palais d'Orsay, le 3 avril 1979, lot 25, comme attribué à Noël-Nicolas Coype / carton de tapisserie (libre adaptation d'après Jouvenet), passé en vente à Versailles le 23 mai 1973, n° 188, comme atelier des Coypel



En 1974, au moment de la parution de sa monographie *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*,[5] Antoine Schnapper n'avait connaissance de notre tableau qu'à travers la gravure de Desplaces et ses nombreuses copies (fig. 2). Il insista sur la vigueur de la composition et sur son accent réaliste. Vénus, Cupidon, le char dételé, l'appareil de nuages symboliques des dieux se juxtaposent selon lui au monde laborieux de Vulcain, dont les aides continuent leur travail. L'enclume, les marteaux, l'étau, l'établi de Vulcain, le chien endormi étaient pour Schnapper « *des morceaux d'une singulière densité, sans précédent dans la peinture française depuis les Le Nain.* »[6] En effet, le réalisme des outils de forgeron est tout à fait remarquable et donne un bon exemple du vif sens du réel perceptible dans tout l'œuvre peint de Jouvenet.

En 2010, Mme Christine Gouzi réédita l'ouvrage d'Antoine Schnapper[7] et enrichit notamment la notice sur notre tableau, dont elle ne connaissait à ce moment-là que la répétition en taille réduite (fig. 3). Elle en jugea le coloris assez exceptionnel dans le corpus de Jouvenet. En effet, Vénus porte un vêtement mauve particulièrement travaillé, qui pourrait selon elle rappeler la palette de Titien, qui affectionnait cette teinte, ou encore celle de Véronèse, qui la déclinait dans des camaïeux de rose. Elle conclut que même si l'ensemble de l'œuvre peint de Jouvenet n'évoque pas l'atmosphère de la peinture vénitienne, Jouvenet en est suffisamment attiré pour s'en inspirer parfois. Selon Christine Gouzi, d'autres œuvres permettent d'apercevoir cette influence, notamment la *Naissance de Bacchus*, tableau commandé en 1700 pour le château de Meudon (Gouzi 2010, p. 126).[8]

Jean Restout (1692-1768),[9] neveu et élève de Jouvenet, lui rendit hommage en présentant en 1717, l'année de la mort du maître, un tableau sur ce même sujet comme morceau d'agrégation (fig. 4).[10] Même si la composition en est une autre, la gravure doit l'avoir inspiré pour les personnages de Vénus et de Vulcain.

Notre tableau a probablement été exposé au Salon de 1699, voire également à celui de 1704. Ces deux salons successifs, qui se tinrent dans la Galerie du Louvre, firent partie d'une série d'expositions qu'organisait de manière sporadique l'Académie royale depuis 1667 déjà.[11] Autour de 1700, Jean Jouvenet était au sommet de sa carrière. Avec Charles de La Fosse, Antoine Coypel et les frères Boullogne, il faisait partie des peintres français de son temps qui connurent le plus de succès. En 1707, Jouvenet accéda aux fonctions les plus élevées au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture et devint l'un de ses quatre recteurs. Une particularité par rapport à ses contemporains est que Jouvenet s'adonna essentiellement, à partir de 1685, à la peinture religieuse, domaine dans lequel il joua un rôle non négligeable. Selon Christine Gouzi, l'œuvre de Jouvenet doit être vu comme une preuve d'un renouveau religieux à la fin du règne de Louis XIV.[12]

FIG. 1
L. Desplaces (1682-1739),
gravure dont la lettre porte :
J. Jouvenet pinxit 1703
(Paris, Bibliothèque nationale de France,
Cabinet des Estampes)

FIG. 2
Copie d'après Jouvenet,
huile sur toile, H. 1,14 m ; L. 0,94 m
(Oslo, Nasjonalmuseet)

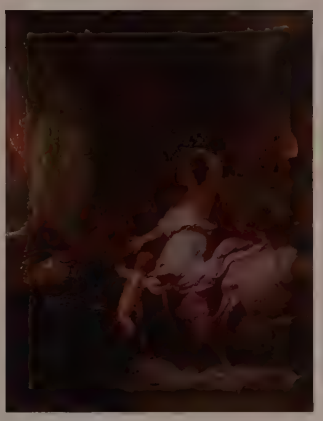


FIG. 3
Répétition (en partie autographe)
en taille réduite, huile sur toile,
H. 0,81 m ; L. 0,65 m,
Gouzi 2010, p. 263, P.139

FIG. 4
J. Restout, *Vénus dans la forge de Vulcain*, 1717,
huile sur toile, H. 1,02 m ; L. 1,37 m (localisation inconnue)

Originaire de Rouen, l'artiste s'était installé à Paris à l'âge de dix-sept ans. Remarqué par Charles Le Brun, Jouvenet avait rapidement intégré son équipe des peintres décorateurs des résidences royales : Saint-Germain-en-Laye, les Tuileries et Versailles. Sa collaboration avec Le Brun marqua Jouvenet tout au long de sa vie. C'est au contact de Le Brun que Jouvenet sut développer sa plus grande qualité d'artiste : sa capacité de créer d'impressionnantes mises en scène, tout en rendant le spectateur sensible, grâce aux attitudes des personnages, à la vie intérieure de ces derniers. L'œuvre peint de Jouvenet reste fortement attaché à la tradition classique et démontre qu'il y avait une continuité de la grande peinture d'histoire en France entre Le Brun et David. L'énorme succès de Jouvenet est attesté par les nombreuses copies et estampes diffusées jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Mme Gouzi[13] souligna l'engouement pour l'art de Jouvenet parmi les amateurs des années 1780, ce qui aide à comprendre son aura dans la littérature artistique néoclassique puis romantique. À cette époque, notre tableau fit partie de la collection du Fermier général Laurent Grimod de La Reynière (1734-1793), avant d'appartenir au célèbre marchand et collectionneur Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813).

(For English text refer to p. 84)

1– Virgile, *Énéide*, livre VIII, 392.
2– Quatre tableaux exposés par Jouvenet au Salon de 1704 portent les mêmes titres que des tableaux qu'il expose au Salon de 1699. Un même tableau peut avoir figuré aux deux salons (c'est notamment le cas pour plusieurs œuvres des deux Coypel et de Louis de Boullogne). Mais Christine Gouzi (2010, p. 154, note 663) rappelle qu'il n'y a aucune certitude que ce soit le cas pour Jouvenet.
3– Cette gravure a pu être exécutée d'après notre tableau ou d'après la répétition en taille réduite, huile sur toile, H. 0,81 m ; L. 0,65 m ; Gouzi 2010, p. 263, P.139.
4– Gouzi 2010, p. 263, P.139.
5– Ce catalogue raisonné eut un grand retentissement en 1974 à cause de ses distinctions nouvelles entre répétitions autographes, répliques d'atelier, copies de suiveurs ou encore pastiches.
6– Gouzi 2010, p. 155.
7– La réédition de cet ouvrage fondamental par Mme Christine Gouzi en 2010 laisse – dans un hommage au maître – le texte intact, tout en le complétant, en développant les notices et en rajoutant 29 tableaux inédits (sur un total de 146).
8– Gouzi 2010, p. 263-264.
9– Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, 2000, p. 196, P.5 (reproduction couleur p. 20).
10– Jean Restout, *Vénus dans la forge de Vulcain*, 1717, huile sur toile, H. 1,02 m ; L. 1,37 m, localisation actuelle inconnue.
11– Le terme « Salon » n'apparut qu'en 1725 lorsque les Académiciens présentèrent leurs œuvres dans le Salon Carré du Louvre.
12– Gouzi 2010, p. 10.
13– Gouzi 2010, p. 263.

ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES
(Champigneulles 1661 – Paris 1743)

LA CHASSE, UN JEU ROYAL

CHASSE AU SANGLIER

Huile sur toile ; H. 3,20 m ; L. 3,20 m
Signée et datée en bas au centre : *Desportes 1704*
Date : 1704

HALLALI DE CERF

Huile sur toile ; H. 3,20 m ; L. 3,20 m
Signée et datée en bas à gauche : *Desportes 1707*
Date : 1707

Dès son plus jeune âge, Alexandre-François Desportes est placé chez Nicasius Bernaert, peintre flamand de chasse et d'animaux formé par Frans Snyders. Par son intermédiaire, Desportes est introduit dans le milieu des peintres flamands à Paris et prend connaissance de cet art réaliste dont sa peinture portera la marque jusqu'à la fin de sa carrière. Desportes participe aux décors de nombreux plafonds, théâtres et ornements divers pour les châteaux d'Anet ou de Versailles. Vers 1695, il part en Pologne et devient peintre de la cour du roi Jean Sobieski. Il exécute son portrait ainsi que ceux des autres membres de la famille royale. À la mort du roi de Pologne, en 1696, il rentre en France et se consacre exclusivement à la représentation de scènes de chasse. Pensionné par le roi et logé au Louvre, il participe à toutes les chasses. Louis XIV le nomme « peintre de sa vénerie ». En 1699, Desportes est reçu à l'Académie avec son *Autoportrait en chasseur* (Paris, musée du Louvre). Il décore un grand nombre de résidences royales et princières, notamment le château de Chantilly, l'hôtel de Bouillon, le château de la Muette, le château de Compiègne ou de Choisy. En 1712, Desportes part en Angleterre où il rencontre un vif succès. Dès son retour, il est chargé d'exécuter pour la manufacture des Gobelins, en 1735, huit grandes compositions sur le thème de la chasse. Même si Jean-Baptiste Oudry vient rompre son monopole de représentations de chasses vers 1723-1725, les commandes ne cesseront d'affluer jusqu'à son décès en 1743.

Cette paire d'imposantes scènes de vénerie faisait partie du décor de la galerie en rez-de-chaussée d'une belle demeure au sud de Paris, surnommée la Folie-Desmares (fig. 1). Construite entre 1705 et 1708 à Châtillon (Hauts-de-Seine) pour le danseur

---

PROVENANCE

Deux pendants, intégrés au décor de la galerie en rez-de-chaussée de la Folie-Desmares à Châtillon (Hauts-de-Seine), toujours en place en 1788 / Galerie Aaron, New York, 1989 / collection privée

BIBLIOGRAPHIE

Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, ou *Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Paris, 1787, t. II, p. 412 / Hal N. Opperman, « François Desportes et le paysage : modernisme ou modernité ? », *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, sous la direction de Catherine Legrand, Paris, 1994, p. 171-189, ill. n° 2 p. 175 (*Hallali de cerf*) / Pierre Jacky, 1997, « L'autoportrait en chasseur (1699) d'Alexandre-François Desportes au musée du Louvre », *Revue du Louvre*, n° 47, 1997-3, p. 61 / Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. I (monographie), p. 114-118, t. II (catalogue raisonné), P 426 (*Chasse au sanglier*) et P 462 (*Hallali de cerf*)

ŒUVRES EN RAPPORT

La composition de la *Chasse au sanglier* reprend une partie d'un tableau de Frans Snyders (collection privée) dont il existe diverses copies d'atelier, voir Robels, 1989, p. 327-328 / une étude préparatoire (Lastic, Jacky, 2010, t. II, P 232, Sèvres, Manufacture nationale) pour le chien blessé au premier plan de la *Chasse au sanglier*, d'après une étude de Frans Snyders (musée de Besançon) / une étude de paysage d'après nature, en lien avec le fond de paysage de *Hallali de cerf* (Lastic, Jacky, 2010, t. II, P 115)

Claude Ballon, elle est acquise en 1708 par le banquier suisse Antoine Hogguer[1], baron de Presles, pour sa maîtresse, la célèbre actrice Charlotte Desmares (1682-1753) (fig. 2). Issue d'une famille d'acteurs, elle succède à sa tante, la Champmeslé, à la Comédie-Française. L'actrice charme par son talent et sa beauté les plus grands du royaume, notamment le Grand Dauphin et le futur Régent, Philippe d'Orléans[2]. Amie et modèle d'Antoine Watteau,[3] Charlotte Desmares aurait inspiré la figure centrale de l'*Ile de Cythère*, peint vers 1709 (Francfort, Städelsches Kunstinstitut). Il n'est d'ailleurs pas exclus que le jeune Watteau ait travaillé, avec son maître Claude Audran, aux décors de la Folie-Desmares à Châtillon.

Les circonstances exactes de la commande de nos deux tableaux ne nous sont pas connues.[4] *La Chasse au sanglier* a été réalisée en 1704, soit trois ans avant son pendant. Desportes reprend le sanglier et quelques chiens d'une composition de Frans Snyders (collection particulière), dont il existe diverses copies d'atelier.[5] Aujourd'hui conservée à la Manufacture nationale de Sèvres, une étude préparatoire pour le chien blessé au premier plan – lui aussi repris d'un tableau de Snyders (fig. 3) – restera dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort.[6] Comme Snyders, Desportes se sert d'un certain nombre d'études de chiens qu'il utilise dans diverses compositions. L'attitude des chiens blancs au canon allongé au centre de la composition fait sentir la course effrénée à laquelle ils se livrent. L'intensité dramatique du moment s'exprime dans le regard féroce des trois chiens qui les suivent à droite.

Dans l'*Hallali de cerf*, Desportes montre un cerf dominé par une meute de chiens, à la lisière d'un bois. Le paysage est particulièrement soigné dans cette œuvre, et le travail d'après nature se fait ressentir. La végétation dense de la forêt comprend quelques branches de chêne et un sureau en fleurs et, près du cours d'eau au premier

FIG. 1
La Folie-Desmares à Châtillon (Hauts-de-Seine)

FIG. 2
Portrait de Charlotte Desmares, gravure de Lepicié
d'après Charles-Antoine Coypel

plan, l'artiste a détaillé des molènes blanches, fleurs symboles de la force et du courage. Le beau paysage réaliste qui s'étend à perte de vue à gauche, d'une sensibilité toute moderne, a été mis en relation avec une étude de paysage[7] exécutée par l'artiste d'après nature.

Dans les deux compositions, on est frappé par l'expressivité et la vivacité des chiens de meute, le rendu riche et précis de leur pelage et de leurs yeux terrifiants.

(For English text refer to p. 85)

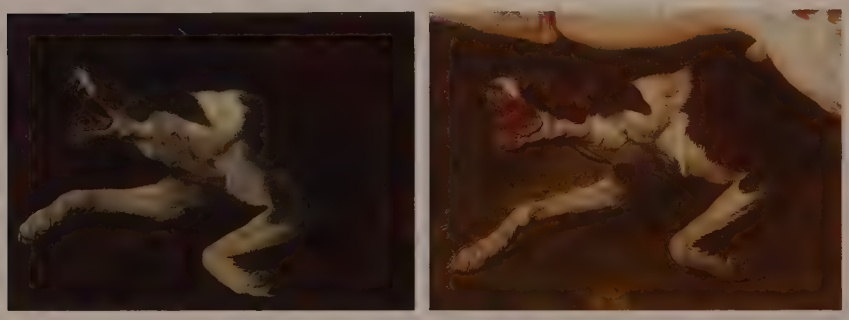
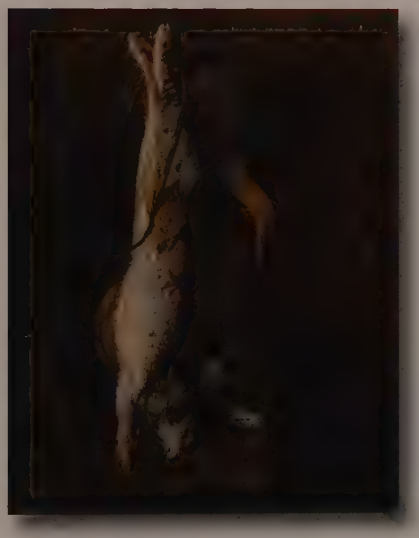


FIG. 3
F. Snyders, *Le Chien blessé*, huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,67 m
(Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie) et détail de la *Chasse au sanglier*

1– Antoine Hogguer, baron de Presles (1682-1767), conseiller au Conseil royal de commerce de Suède. C'était le plus jeune des frères Hogguer, banquiers suisses du canton de Saint-Gall qui, de 1704 à 1708, avaient avancé des sommes énormes à Louis XIV pour les besoins de ses armées.
2– Charlotte Desmares succède à l'actrice Florence en tant que maîtresse en titre du duc d'Orléans. De sa liaison avec le Régent naîtra une fille, Philippe-Angélique de Froissy (1702-1785), qui épousera plus tard le comte de Ségur.
3– Un film imagine le rôle qu'a pu jouer Charlotte Desmares dans la vie et l'œuvre de Watteau : *Ce que mes yeux ont vu. Le mystère Watteau*, film français de Laurent de Bartillat, 2007. Lucie, l'héroïne du film, étudiante en histoire de l'art, cherche à percer le secret du peintre en cherchant à démasquer la femme qui sert de fil conducteur à l'œuvre de ses dernières années, une certaine Charlotte Desmares, actrice.
4– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. I (monographie), p. 114.
5– Hella Robels, *Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657*, Munich, 1989, p. 327-328.
6– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. II, P 232.
7– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. II, P 115.

JEAN-SIMÉON CHARDIN
(Paris 1699 – id. 1779)

LE PEINTRE DU SILENCE



LAPIN MORT AVEC POIRE À POUDRE ET GIBECIÈRE

Huile sur toile ; H. 0,72 m ; L. 0,56 m
Date : vers 1730

Sans avoir suivi l'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Chardin y est agréé et reçu en septembre 1728 en qualité de peintre « *dans le talent des animaux et des fruits.* » Quelques mois auparavant, sa participation à l'Exposition de la Jeunesse, place Dauphine, où il présente une dizaine de tableaux dont la *Raie* et le *Buffet*, a été fort remarquée et plaidera sa cause auprès de l'institution royale. Il s'intéresse aussi à la peinture de genre flamande et hollandaise du XVII^e^ siècle à laquelle il doit son goût pour la poésie des petits épisodes quotidiens. La proximité de la peinture de l'artiste avec la peinture hollandaise est telle que le catalogue du Salon de 1746 mentionne une répétition par Chardin de son *Bénédicité*, avec une addition, « *pour faire pendant à un Teniers, placé dans le Cabinet de M***.* »[1] Les œuvres que Chardin expose place Dauphine dans les années 1730 étaient couramment décrites « *dans le goût de Téniers.* » De même, dans les natures mortes il poursuivra la tradition établie par les nordiques.

Des compositions de cette période sur le thème du gibier mort sont conservées dans les plus importants musées (Paris, musée du Louvre [fig. 1] et musée de la Chasse et de la Nature ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art ; New-York, The Metropolitan Museum of Art ; Detroit, the Detroit Institute of Art ; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle ; Dublin, National Gallery of Ireland ; plusieurs collections privées à Paris et à l'étranger).

L'origine du motif et sa source d'inspiration ont été maintes fois relatés par Mariette et Cochin, premiers biographes de l'artiste. Mariette rattache la « conversion » de Chardin à la nature morte à un événement précis : « *On lui avait fait présent d'un lièvre : il se hasarda de le peindre. Des amis, à qui il avait montré ce premier fruit de son pinceau, en conçurent le plus favorable augure et l'encouragèrent de leur mieux.* » Cochin relate à son tour : « *Voilà, se disait-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres.* [...] *Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres.* »

PROVENANCE

Très probablement vente du peintre Jean-François de Troy (1679-1752), Paris, le 9 avril 1764, n° 139 (Wildenstein, 1933, n° 720 ; id., 1963-1969, n° 35) : « *un lapin, une gipsicière* [sic] *et une boite à poudre… 26 pouces 6 lignes de haut sur 20 pouces 6 lignes de large* » (H. 0,72 m ; L. 0,56 m)

ŒUVRES EN RAPPORT

Notre tableau fait partie d'une série de natures mortes aux lièvres et lapins de garenne peinte par Chardin autour de 1730. Sa composition est très proche d'un *Lièvre mort avec grive et alouette*, huile sur toile, H. 0,73 m ; L. 0,60 m, provenant de la collection Eudoxe Marcille (1814-1890), aujourd'hui dans une collection privée parisienne (fig. 4)

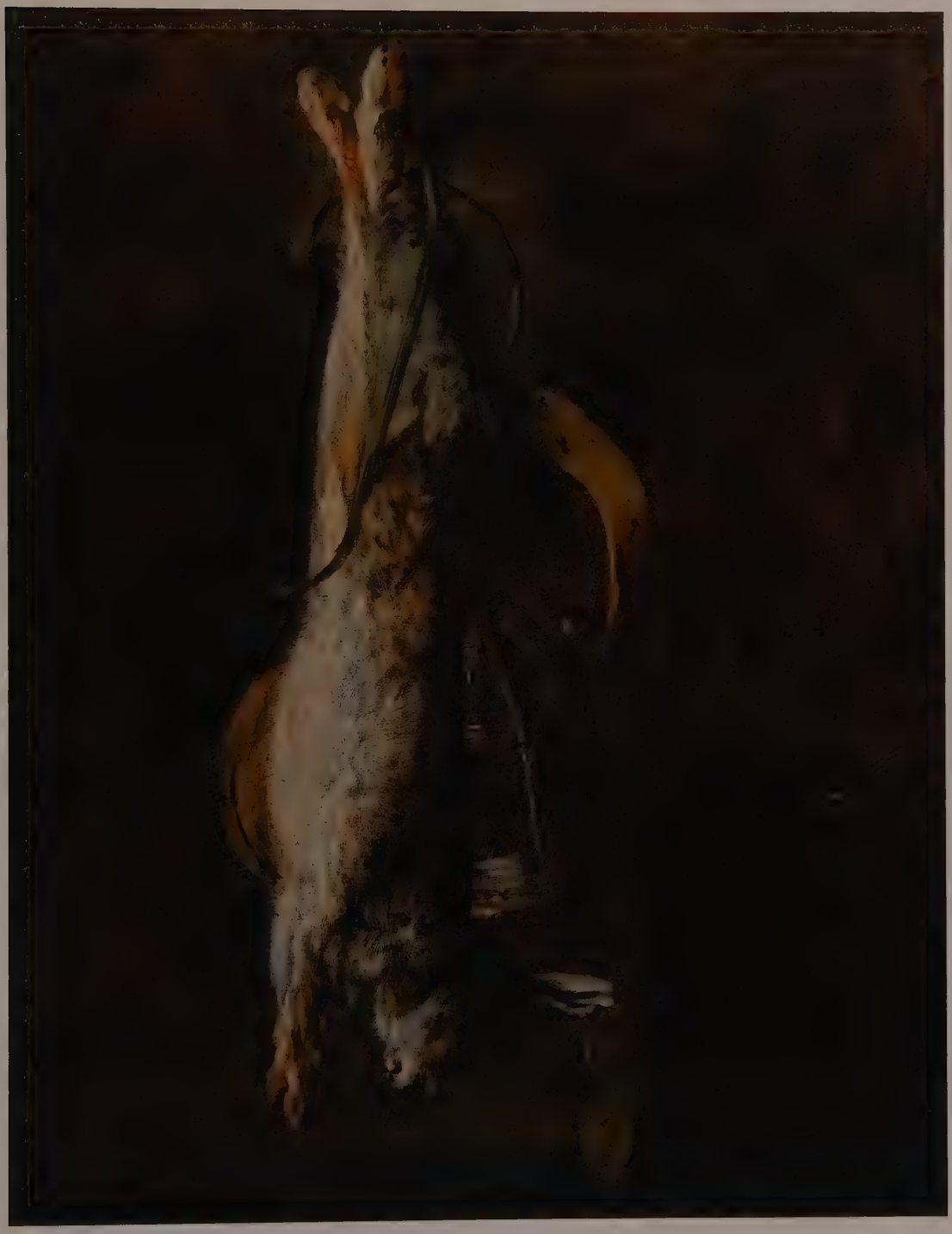


FIG. 1
J.-S. Chardin, *Lapin mort et attirail de chasse*, huile sur toile, H. 0,81 m ; L. 0,65 m, signée en bas à gauche : *Chardin*, vers 1727 (Paris, musée du Louvre)

FIG. 2
J.-S. Chardin, *Deux lapins morts avec gibecière, poire à poudre et orange*, huile sur toile, H. 0,92 m ; L. 0,74 m, signée et datée en bas à droite : *Chardin / 1728* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)

FIG. 3
J.-S. Chardin, *Nature morte au lièvre et au fusil*, huile sur toile, H. 0,75 m ; L. 0,95 m, vers 1730 (Paris, musée de la Chasse et de la Nature)

FIG. 4
J.-S. Chardin, *Lièvre mort avec grive et alouette*, huile sur toile, H. 0,73 m ; L. 0,60 m, vers 1730, ancienne collection Eudoxe Marcille (Paris, collection privée)

Par «*oublier tout ce que j'ai vu*», Chardin entendait oublier les artistes flamands et hollandais dont il avait apprécié les natures mortes de chasse dans les grandes collections parisiennes. Riches en tableaux nordiques, certaines collections, comme celles de Crozat de Thiers, de La Roque et du comte de Vence, contenaient également des œuvres de Chardin.

La série s'ouvre avec *Deux lièvres morts avec gibecière, poire à poudre et orange* (fig. 2), daté 1728, acquis en 1759 par la Margravine de Bade qui souhaitait réunir d'importants tableaux français contemporains.

La chronologie des œuvres antérieures à 1730 est difficile à établir, car si Chardin signe parfois ses œuvres, il ne les date que très rarement. Cependant l'année 1728, avec l'Exposition dite de la Jeunesse, constitue sa première participation documentée à une exposition publique.

Notre tableau a été présenté à côté de celui, d'une composition différente, conservé au musée de Chasse et de la Nature (fig. 3) et la juxtaposition des œuvres dans la salle du musée laisse à penser que le nôtre serait antérieur. En effet, la conception picturale de notre tableau comme son écriture, la touche, le traitement de la lumière et la matière montrent une belle spontanéité.

Pierre Rosenberg souligne que la méthode de travail de Chardin pour ces œuvres excluait le dessin : «[…] *le dessin n'a pas sa place dans cette nouvelle approche de la peinture. Chardin, on le sent, hésite encore beaucoup : on distingue à l'œil nu d'importantes modifications dans la position de la tête et des pattes du lapin.*»[2]

De semblables repentirs apparaissent dans notre tableau et attestent la précocité de notre œuvre au sein de cette série consacrée au gibier. Toutes se distinguent par une grande liberté de facture, une touche vigoureuse et franche, une mise en page étudiée mais qui reprend les mêmes schémas.

Peint dans une harmonie de blancs salis, de gris, de crème et de beiges rehaussés de discrètes touches de roses et de bleues, notre tableau présente également ces fonds si caractéristiques des «retours de chasse», un espace neutre et indéfini d'un fond de pierre, murs de cuisine ou de resserre, peints en un frottis brun, chaud et vibrant par touches vigoureuses. La modestie du sujet, la trivialité et l'humilité d'un animal rustique présenté sans beaucoup de recul dans un espace clos qu'il occupe entièrement, incite à la méditation. Quoi de plus humble en effet qu'un lapin mort, au pelage ébouriffé d'où sont tombés quelques brins de paille, motif familier à ces compositions de Chardin, suspendu par les pattes arrière à un clou fixé au mur ? Le chasseur l'a accroché avec sa poire à poudre et la gibecière dans laquelle il l'a rapporté.

Une version très proche de la nôtre, complétée de deux oiseaux, une grive et une alouette (fig. 4), a appartenu à la prestigieuse collection Eudoxe Marcille au XIX^e siècle. Dans ces deux tableaux, on retrouve le traitement du second plan de la toile avec un fond de pierre, la composition, d'une magistrale simplicité, y est parfaitement maîtrisée et conforte une date proche de 1730. De toute la série des tableaux à sujet de lièvres ou lapins de garenne morts, ce sont en effet les deux seuls à offrir une semblable disposition du motif principal.

Les natures mortes de Chardin contiennent une note d'émotion retenue très personnelle, et son art se démarque en effet de celui de la plupart de ses contemporains. À l'opulence dépensière il préférait la simplicité d'une vie intimiste. Pierre Rosenberg l'exprime ainsi : « *il se voulut de son siècle auquel il échappa.* »[3]

Notre tableau est très probablement celui ayant appartenu au peintre Jean-François de Troy (voir provenance), d'un sujet identique, un lapin, une gibecière et une poire à poudre, et de dimensions très proches. Ceci atteste le prestige dont jouissaient les œuvres de Chardin auprès de ses grands confrères.

(For English text refer to p. 86)

1– Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris, 1994, p. 230 ; Pierre Rosenberg et Florence Bruyant, cat. exp. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, Londres, New York, 1999-2000, p. 94.

2– Pierre Rosenberg écrit ceci à propos de *Deux lapins morts, une gibecière et une poire à poudre*, H. 0,73 m ; L. 0,60 m, Paris, collection privée, voir cat. exp. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, Londres, New-York, 1999-2000, p. 116.

3– Pierre Rosenberg, cat. exp. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, Londres, New-York, 1999-2000, p. 27.

LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE
(Paris 1724 – id. 1805)

MA SORCIÈRE BIEN-AIMÉE

RENAUD ET ARMIDE

Huile sur toile, H. 0,60 m ; L. 0,70 m
Signée et datée en bas à droite : *L. Lagrenée / 1766*
Sur le verso de la toile originale, non rentoilée, figure l'inscription *S.M.*
Date : 1766

Ce tableau est inspiré du célèbre poème de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, dont la première édition complète en italien date de 1581. Son sujet est tiré de l'histoire : il s'agit de la première croisade menée par Godefroi de Bouillon, qui aboutit à la conquête de Jérusalem en 1099. Dans cette épopée guerrière, le thème amoureux et le merveilleux se côtoient avec les grandes actions. Renaud, l'un des principaux chevaliers chrétiens, est détourné de la conquête de Jérusalem par la magicienne Armide. Lagrenée représente Renaud, chevalier désarmé, aux pieds de la séduisante Armide, dans une composition pyramidale, en présence d'Amours qui s'apprêtent à installer un miroir magique, dans lequel les amoureux vont se contempler.

Élève de Carle Van Loo, Lagrenée obtint le Premier Grand Prix en 1749 et intégra l'École royale des élèves protégés, institution d'élite créée pour les lauréats avant leur départ pour Rome. Pendant quatre ans, il fut pensionnaire à l'Académie de France à Rome, où il étudia les grands maîtres et s'attacha à développer sa technique. Au cours de son séjour, il copia une des célèbres fresques du Dominiquin de l'église Saint-Louis-des-Français, *Sainte Cécile distribuant ses biens*. De retour à Paris en 1753, il composa *Déjanire enlevée par le Centaure Nessus* (Paris, musée du Louvre) pour son morceau de réception à l'Académie, qui remporta un grand succès lors de sa première participation au Salon en 1755. En 1760, il fut invité par l'impératrice Élisabeth à venir travailler à Saint-Pétersbourg, où il se rendit en compagnie de son frère et élève Jean Jacques, dit le Jeune. Honoré du titre de Premier Peintre de l'Impératrice, il fut nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts récemment constituée à Saint-Pétersbourg. À la mort de l'impératrice en 1762, ils revinrent en France. À Paris, Lagrenée devint professeur à l'Académie et, entre 1781 et 1787, il occupa le poste de directeur de

---

PROVENANCE
M. de Saint-Marc, commanditaire selon le livre de raison / collection privée, France

BIBLIOGRAPHIE
Denis Diderot, *Salon de 1767*, éd. J. Seznec et J. Adhémar, vol. III, 1983, p. 22 / Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, Paris, 1865, 3 vol. / Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 21-22, p. 102-104 / Marc Sandoz, *Les Lagrenée I. Louis, Jean, François Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. 364, n° 169 (comme localisation inconnue) / Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, Copenhague, 1982, p. 299 / Camille Laurens, *Les Fiancées du Diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, 2011, p. 40-41 (ill.)

EXPOSITION
Paris, Salon de 1767, n° 27

ŒUVRES EN RAPPORT
Renaud et Armide, dessin préparatoire au lavis d'encre et de bistre, cf. vente Bruun Neergaard, 14 août 1814, n° 186, « *Armide aidée des Amours transportant dans son palais Renaud endormi* » (localisation inconnue) / Son pendant, *Persée et Andromède*, huile sur toile de la même taille, cf. Marc Sandoz, *Les Lagrenée I.* [...], Paris, 1983, p. 364, n° 170 (comme localisation inconnue)

l'Académie de France à Rome. Par la suite, le Roi lui accorda une pension ainsi qu'un appartement au Louvre. Sous l'Empire, Lagrenée fut nommé conservateur des Musées.

Lagrenée prit le soin de rédiger ce qu'on pourrait appeler un livre de raison, comptant pas moins de 457 numéros. Ce document appartint un temps à Edmond de Goncourt, qui le publia en 1877. En 1911, il entra dans la collection de Jacques Doucet, qui avait constitué une immense bibliothèque d'art et d'archéologie. Publié de nouveau par Marc Sandoz dans sa monographie sur l'artiste en 1983,[1] ce document donne des renseignements sur les amateurs des tableaux de Lagrenée. La part du « Roi » est importante : Lagrenée fut très bien traité par les directeurs des bâtiments du Roi. D'abord par le marquis de Marigny, de 1751 à 1773, qui fit appel à lui pour le décor des châteaux de Choisy, de Bellevue et du Petit Trianon à Versailles. Puis, par le comte d'Angiviller, de 1773 à 1793, qui apprécia également beaucoup ses œuvres et sous lequel le mouvement en faveur du « grand genre » s'accéléra. Lagrenée reçut de nombreuses commandes officielles sur des sujets austères de l'Histoire, montrées au public dans les Salons de 1777 à 1789. À côté de ces « grandes machines », l'artiste exposa également de multiples tableaux de cabinet, mythologies galantes et allégories gracieuses, que les amateurs s'arrachèrent. Dans son livre de raison, les prix sont parfois indiqués. S'ils restèrent modestes en début de carrière, ils atteignirent plus tard des sommes à peine croyables, jusqu'à 5 000 ou 6 000 livres. Ces prix sont éloquents si on les compare à ceux que relève Hyacinthe Rigaud dans son livre de raison, entre 300 et 3 000 livres, suivant le format et le genre de portrait. On est également frappé par la quantité assez importante de petits et moyens tableaux commandés par paires, ce qui indique un certain goût pour l'époque. Notre tableau figure dans la section « État des tableaux faits depuis mon retour de Saint-Pétersbourg », sous le numéro 134 (n° 169 pour Marc Sandoz). Lagrenée indiqua que notre tableau, ainsi que son pendant, *Persée et Andromède*, numéro 135 (n° 170 pour Sandoz) furent peints pour « *M. de Saint Marc* » pour la somme de 600 livres chacun, ce qui représente une somme honorable pour des tableaux relativement petits.

Quant au commanditaire de notre tableau et de son pendant, M. le chevalier de Saint-Marc, Sandoz pense qu'il pourrait s'agir d'un fils de Jean-Paul André des Rasins, marquis de Saint-Marc (1728-1818). Originaire de Guyenne, il fut d'abord homme de guerre, puis, une fois établi à Paris, mena parmi les salons et la société une vie d'homme de lettres. Il semble avoir été amateur d'art, bien qu'aucune vente à son nom ne soit connue. Peu après avoir acquis les deux pendants, M. de Saint-Marc acheta pour 300 livres une *Vénus au bain* de l'artiste.[2] Les deux pendants furent montrés au public parisien lors du Salon de 1767 (numéros 27 et 28). *L'Avant-coureur* accorda à *Renaud et Armide* « *de la volupté et de la grâce.* »[3] Dans son commentaire sur *Renaud et Armide*, Diderot[4] fit la comparaison avec une scène d'opéra et évoqua les acteurs à la mode

Pillot et Mademoiselle Dubois. Diderot se montra par ailleurs peu convaincu du personnage d'Armide, qui, trop douce, n'incarnait pas assez cette femme perfide qui était parvenue à diviser l'armée des chrétiens: «*Homme de glace, artiste de marbre, c'est entre tes mains que la magicienne a bien perdu sa baguette. Comme elle est sage! comme elle est modeste! comme elle est bien enveloppée!* [...] *Mon ami, faites des Petits Saint Jean, des Enfants Jésus et des Vierges; mais croyez-moi, laissez là les Renauds, les Armides, les Médors, les Angéliques et les Rolands.*»[5] En effet, la beauté classique du profil d'Armide nous fait penser aux *Vierges* de Lagrenée, stylistiquement proches de Guido Reni et de l'Albane. Lors du Salon de 1765, le peintre avait par exemple exposé une très belle *Vierge à l'Enfant*, conservée aujourd'hui au Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe.

Diderot appréciait tout particulièrement les tableaux de Lagrenée, surtout ceux de petite ou moyenne dimension, dont il possédait plusieurs. Lors du Salon de 1765, Diderot écrivit: «[...] *il y a de ses tableaux où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à reprendre,* [...] *plus on regarde plus on est satisfait.*» (*Salon de 1765*, éd. 1979, p. 89.)

Peintre appliqué et consciencieux, Lagrenée se détacha des bergeries systématiquement artificielles de Boucher. Dans un style épuré et suave, l'artiste créa en quantité des scènes antiques et mythologiques, des tableaux religieux et des scènes historiques. Il était un virtuose du beau métier, à la fois lisse et crémeux, d'une exécution brillante mais sans minutie excessive. Considéré comme «l'Albane français», Lagrenée développa un style imprégné des courants classicisants du XVII^e siècle, en particulier des peintres bolonais Guido Reni et Francesco Albani dit l'Albane, mais aussi des peintres de l'atticisme parisien des années 1630, comme La Hyre et Le Sueur. Dans les années 1760 l'artiste, soucieux d'équilibre classique, participa avec ses lignes pures et son coloris frais à l'éclosion d'un courant classique, précurseur de l'École néoclassique. Plus traditionaliste que novateur, Lagrenée fut l'excellent artisan d'un genre, la peinture mythologique aimable, qui assura à la France un grand rayonnement dans l'Europe de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

(For English text refer to p. 87)

1– Marc Sandoz, *Les Lagrenée I. Louis, Jean, François Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. 354-373.
2– Marc Sandoz, *Les Lagrenée I. Louis, Jean, François Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. 407.
3– *L'Avant-coureur*, 1767, p. 564, cité par Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 22.
4– Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 102-104.
5– Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 103-104.

ANTOINE-FRANÇOIS CALLET
(Paris 1741 – id. 1823)

LOUIS XVI EN BLEU-BLANC-OR

PORTRAIT D'APPARAT DE LOUIS XVI,
DANS LE GRAND HABIT DU JOUR DE SON SACRE

Huile sur toile, H. 2,68 m ; L. 1,90 m
Signée en bas à gauche : *Callet*
Date : 1780-1785

Ce portrait officiel du roi Louis XVI, diffusé dans de nombreuses répliques en France et en Europe, n'avait pas vocation à faire preuve d'originalité. Antoine-François Callet reprend la formule établie en 1701 par Hyacinthe Rigaud (fig. 1) avec son *Portrait de Louis XIV*, utilisée également par Louis-Michel Van Loo dans son *Portrait de Louis XV* (fig. 2) en 1763, et qui restera le modèle en vigueur jusqu'au XIX^e siècle.

Devant une grande draperie formant un dais, Louis XVI est représenté dans la même position que son grand-père Louis XV : debout légèrement de trois quarts sur une estrade. Comme Louis XIV peint par Rigaud, le monarque pose son regard sur le spectateur. Callet a réussi à donner au visage du roi l'expression de la noblesse qu'on attend, mais aussi de la bonhommie qui enchante. Plus sobre par une gamme de couleurs limitée aux tons bleu, blanc et or, notre effigie du roi est marquée d'aisance et de souplesse. Le monarque porte l'habit du sacre des rois de France, un manteau bleu fleurdelisé doublé d'hermine. Le blanc d'hermine irradie sur la composition et éclaircit le visage du roi. La composition est animée par le mouvement des étoffes et le rendu soigné de leurs matières : l'effet brillant des soies de sa chemise, de ses culottes bouffantes et de ses bas blancs contraste avec le velouté de l'hermine, ou la légèreté des plumes du chapeau. Le roi porte des chaussures blanches à large boucle et talon rouge. Sur son plastron, on distingue le collier de l'Ordre du Saint Esprit et celui de la Toison d'Or. On aperçoit au fourreau sur sa cuisse gauche l'épée dite de Charlemagne, utilisée lors du sacre des rois de France depuis Philippe Auguste en 1179.

Pour aboutir à une représentation authentique, Callet s'est fait prêter les *Regalia* royaux conservés à l'Abbaye de Saint-Denis. Ces insignes du pouvoir royal sont déployés sur un coussin fleurdelisé, à gauche de la composition : la main de justice, la couronne et le sceptre tenu de la main droite du roi. Le dossier doré du magnifique trône est orné

PROVENANCE

Très probablement donné par le roi Louis XVI à Élisabeth Louise Lenoir de Verneuil, marquise de Soucy (1729 – après 1789), gouvernante des enfants de France / probablement vente de la collection de la marquise de Soucy, Paris, Hôtel Drouot, le 6 mai 1893, « Portrait en pied donné par le Roy en 1785, inscription figurant au bas du cadre en bois sculpté aux Armes de France et d'Autriche, Chiffre du Roi dans les angles, H. 2,75 ; L. 1,95 » / vente anonyme, Angers, Hôtel des Ventes, 24-25 mars 1976, « Portrait en pied donné par le Roi à la Marquise de Soucy, H. 2,72 ; L. 1,91 m. » / collection Robert de Balkany / collection privée, France

ŒUVRES EN RAPPORT

Autres versions autographes localisées du portrait du Roi Louis XVI en pied : Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, huile sur toile, H. 2,54 m ; L. 1,96 m / Versailles, musée national du Château, huile sur toile, signée au revers : *Callet fecit*, H. 1,50 m ; L. 1,03 m, provenant de la collection des descendants du comte de Vergennes (acquisition en 2016)[11] / Château d'Ambras près d'Innsbruck, huile sur toile, signée et datée : *Callet ft. 1781*, H. 2,75 m ; L. 1,94 m / Madrid, musée du Prado, huile sur toile, H. 2,75 m ; L. 1,93 m / gravures d'après ce portrait du Roi Louis XVI en pied : Charles Clément Bervic (1756-1822), 1785 et nombreuses rééditions / Louis Jean Allais, 1791 ; Johann Pichler / tapisserie des Gobelins : tissée entre 1814 et 1817 (Fenaille, V, p. 396-397)

d'un bas-relief représentant une allégorie de la Justice. La colonne qui clôt la composition à gauche est un élément traditionnel des portraits depuis la Renaissance qui était particulièrement prisé par Antoine Van Dyck. La taille imposante de la toile confère grandeur et majesté au monarque qui domine le spectateur.

Ce portait d'apparat est le fruit d'une commande émanant du ministère des Affaires étrangères en août 1778. Son ministre, le comte Charles Gravier de Vergennes (1719-1787), confia à Antoine-François Callet, alors au sommet de sa brillante carrière, la création d'une effigie du roi en costume de sacre. Ce tableau devait être réalisé en de multiples versions, qui seraient envoyées dans les ambassades et cours étrangères, comme « présents du Roi ». Fidèles reproductions des traits du monarque, ces portraits officiels devaient être un substitut de la présence physique du monarque (on ne lui tournait pas le dos par exemple). En effet, depuis que Louis XIV avait rompu avec la tradition des cours itinérantes en installant la cour à Versailles, la diffusion des images du souverain était devenueessentielle.

Il est intéressant de noter qu'au moment de la commande à Callet, le portraitiste talentueux Joseph-Siffrein Duplessis (1725-1802) venait d'achever un somptueux portrait de Louis XVI en costume de sacre, commandé par le comte d'Angiviller en 1777 (fig. 3). Ce tableau, dont de nombreuses répliques existent, ne correspondait vraisemblablement pas à l'image du roi que le comte de Vergennes avait l'intention de diffuser à l'étranger.

Contrairement à Duplessis, le jeune Callet n'était pas portraitiste mais peintre d'histoire. À l'instar de Berthélémy, Vincent ou Ménageot, il témoigna par son œuvre du renouveau classicisant de la peinture d'histoire en France. Callet s'était particulièrement distingué par ses grands décors peints[1], dont quelques-uns des plus prestigieux ont malheureusement disparu[2]. Si le comte de Vergennes le choisit pour exécuter le portait officiel du roi, c'est sans doute parce que l'artiste avait peint, durant son séjour à Rome en 1772, un grand portrait du cardinal de Bernis[3], ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, qui avait été fortement acclamé par le public romain.

La carrière de portraitiste de cour que Callet mena en parallèle de celle de peintre d'histoire débuta précisément avec cette prestigieuse commande de 1778. Par la suite, Callet fut chargé non seulement d'en fournir de nombreuses versions jusqu'en 1790[4], mais également de peindre plusieurs portraits des deux frères du roi. Dès lors, Callet porta le titre de « Peintre du Roi, 1er Peintre de Monseigneur le Comte d'Artois et Peintre de Monsieur. »

Dans une lettre datant du 5 octobre 1779, le ministre des Affaires étrangères demanda au comte d'Angiviller que Callet obtienne deux séances de pose du Roi. L'artiste avait

FIG. 1
H. Rigaud, *Louis XIV, roi de France (1638-1715)*,
huile sur toile, H. 3,13 m ; L. 2,05 m
(Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon)

FIG. 2
L.-M. Van Loo, *Louis XV, roi de France (1710-1774)*,
1763, huile sur toile, H. 2,77 m ; L. 1,95 m
(Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon)

FIG. 3
J.-S. Duplessis, *Louis XVI,*
roi de France (1754-1793),
1777, huile sur toile,
H. 2,56 m ; H. 1,74 m
(Versailles, châteaux de Versailles
et de Trianon)

FIG. 4
Ch. C. Bervic, d'après Callet,
Louis XVI, roi des Français,
gravure au burin,
H. 690 mm ; L. 525 mm

déjà bien avancé sur le tableau et souhaitait peindre la tête d'après nature. Il proposa pour cela de faire transporter le portrait de Paris à Versailles et de le faire placer dans une des pièces de l'appartement du Roi[5]. Nous ne savons pas exactement quand Callet obtint ses séances de pose. Dans tous les cas, Callet acheva «l'exemplaire premier» au cours de l'année 1780, pour lequel il reçut la somme considérable de 12 000 livres, preuve de la haute estime qu'on lui portait. En comparaison, le grand portrait de Marie-Antoinette d'Elisabeth Louise Vigée Lebrun, datant de 1779, fut payé 6 000 livres.

Cet «exemplaire premier» du portrait de Louis XVI, aussi étonnant que cela puisse paraître, n'est pas aisé à identifier aujourd'hui. Marc Sandoz et Brigitte Gallini[6] n'excluent pas qu'il pourrait s'agir de la version – amputée en hauteur et en largeur – conservée au musée d'art Roger-Quilliot à Clermont-Ferrand. Pourrait-il s'agir aussi du même tableau exposé au Salon de 1789, n° 63 (10 x 7 pieds, soit 3,25 m x 2,27 m)?[7]

Le musée de Versailles, qui en détenait déjà une version (sans doute plus tardive), acquit en 2016 une réplique de petite taille[8], autographe et signée. Callet l'avait peinte pour le comte de Vergennes et l'œuvre provient directement de ses descendants.

Entre 1781 et 1790, de nombreux exemplaires de notre portrait, originaux ou copies d'atelier, tant en pied qu'à demi-corps ou en buste, servirent de cadeaux diplomatiques. Nous ne savons pas combien de répliques Callet exécuta de sa main, ni combien il en retoucha. Dans les archives du ministère des Affaires étrangères apparaissent les noms de deux autres peintres, Lassave et Hubert, chargés d'exécuter des copies dans la seconde moitié des années 1780. Callet serait l'auteur de plusieurs versions peintes entre 1780 et 1785. Mis à part le tableau de Clermont-Ferrand et la petite réplique de Versailles, deux autres exemplaires sont considérés autographes : celui du château d'Ambras près d'Innsbruck (envoyé à la cour de Vienne par Louis XVI) et celui du musée du Prado à Madrid (Louis XVI l'avait offert en 1783 au comte d'Aranda, ambassadeur d'Espagne). Marc Sandoz liste d'autres versions (de localisation inconnue), notamment une signée Callet qui se trouva dans la collection Hirsch jusqu'en 1906.[9]

Notre tableau se distingue des nombreuses versions existantes car il est l'un des rares portraits portant la signature de Callet. Les deux autres portraits signés connus sont celui de Versailles (signé au verso) et celui du château d'Ambras près d'Innsbruck. La belle qualité de sa facture et la finesse de l'exécution du visage du souverain laissent penser qu'il s'agit ici de l'une des premières versions autographes du portrait au début des années 1780. Il fut très probablement donné par Louis XVI à Élisabeth Louise Lenoir de Verneuil, marquise de Soucy (1729 - après 1789), sous-gouvernante des Enfants de France.

Ce portrait de Louis XVI fut énormément diffusé par la gravure, dont on doit la plus belle à Charles Bervic, qui en fit les premières épreuves en 1785 (fig. 4). Peut-être exécutée d'après la version de Clermont-Ferrand, cette gravure exposée au Salon de 1791 (n° 434) a vu de nombreuses rééditions.

En 1816, l'artiste, alors âgé de soixante-treize ans, apprit qu'une copie de son fameux portrait de Louis XVI fut envoyée aux Gobelins en vue d'être tissée, sans avoir été au préalable retouchée de sa main. Outré, l'artiste demanda au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi, et à Dominique Vivant Denon l'autorisation de retouche, qui lui semblait essentielle et qu'il proposa de faire à titre gracieux. Comme Blacas et Denon trouvaient le portrait parfaitement ressemblant, cette requête lui fut refusée.[10]

Étant donné l'importance de cette commande et l'ampleur de la diffusion de ce portrait, il n'est pas si surprenant que, de la longue et riche carrière de Callet, l'histoire ne semble retenir que son activité de portraitiste de cour.

(For English text refer to p. 88)

1– Parmi les décors conservés sont la coupole du Salon de Compagnie de l'hôtel de Bourbon (1774), les peintures en trompe-l'œil de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Sulpice (1777), *Le Printemps* de la Galerie d'Apollon du Palais du Louvre (1780) et le *Lever de l'aurore* du Sénat (1803), voir Brigitte Gallini, « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », publié par *La Tribune de l'art* en janvier 2016, p. 14.

2– Brigitte Gallini cite parmi les œuvres disparues le plafond du Palazzo Spinola à Gênes (1773), les décors de l'hôtel Thélusson (1781) et en partie ceux du Sénat (1804-1807), voir son article « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », publié par *La Tribune de l'art* en janvier 2016, p. 14.

3– Antoine-François Callet, *Portrait du cardinal de Bernis, ambassadeur de France*, 1772, huile sur toile, H. 2,14 m ; L. 1,65 m, collection privée, France, publié par Brigitte Gallini, « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », *La Tribune de l'art*, janvier 2016, p. 3, fig. 4.

4– Des copies du *Portrait de Louis XVI* sont commandées à Callet jusqu'en juillet 1790, Arch. Min. Aff. Etr., Présents du Roy, 2095 et Registre récapitulatif 1753-1791 (cité par Brigitte Gallini « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », *La Tribune de l'art*, janvier 2016, p. 16, note 43).

5– Lettre du comte de Vergennes au comte d'Angiviller, citée par Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 96.

6– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 100 ; Brigitte Gallini, « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », *La Tribune de l'art*, janvier 2016, p. 16, note 38.

7– Cette hypothèse a été émise par G. Lacambre, cat. exp. *De David à Delacroix*, Paris, 1974, n° 17 ; voir aussi Jean-François Heim, Claire Beraud, Philippe Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 157. Marc Sandoz pense qu'il s'agit du tableau de Versailles, Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 99.

8– Huile sur toile, signée, H. 1,50 m ; L. 1,03 m.

9– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 99 : huile sur toile, signée *Callet*, H. 2,65 m ; L. 1,86 m, vente Hirsch, 22 février 1906, n° 6.

10– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 96 ; Brigitte Gallini, « Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », *La Tribune de l'art*, janvier 2016.

11– Le musée de Versailles possédait déjà une autre version, non signée et probablement plus tardive, huile sur toile, H. 278 cm ; L. 196 cm.

Claude-Joseph Vernet

(Avignon 1717 – Paris 1789)

La nature et le sublime

– Hommage à Philip Conisbee –

Le Lancement d'un navire de guerre à l'entrée d'un port

Huile sur toile, H. 0,96 m ; L. 1,60 m
Signée et datée en bas au centre : *J. Vernet. f. 1781*
Date : 1781

Les marines de Joseph Vernet sont en grande majorité des vues imaginaires, conçues à partir d'éléments pris sur le motif, exactement comme Panini composait ses caprices architecturaux. Les quelques exceptions de vues topographiques[1] comprennent les fameux *Ports de France*, commandés par Louis XV en 1753. Vernet était le peintre de paysage et de marine le plus célèbre de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Jusqu'à sa mort en 1789, le peintre fut comblé de commandes de la part de collectionneurs de l'Europe entière.

Comment s'explique-t-on l'immense succès de Vernet dont nous ne soupçonnons plus vraiment la portée aujourd'hui ? Tout d'abord, sa vision de la nature touchait fortement ses contemporains et leur apporta un regard nouveau, malgré son ancrage dans la tradition pittoresque de Claude Lorrain et de Salvator Rosa. De plus, ses compositions savantes et, avant tout, sa maîtrise des figures élevèrent ses paysages à la dignité de peintures d'histoire.

Les marines de Vernet, exposées au Salon de Paris, étaient accueillies avec enthousiasme par le public et les critiques. À la différence des spectateurs d'aujourd'hui, les contemporains de Vernet n'avaient pour la plupart pas eu l'occasion de voir de telles scènes de bord de mer. Ses tableaux leur donnaient une impression de nature saisissante. Diderot en 1767 lui fit la remarque flatteuse qu'on pouvait « visiter » ses tableaux, comme on le dit d'un site naturel. Moins idéaliste que Claude Lorrain, l'art de Vernet correspond exactement au goût de ses contemporains, entre recherche de la nature et grandeur sublime. La « vérité » dans l'art de peindre, tant prisée à partir du milieu du XVIII^e siècle, se retrouve dans son œuvre, comme le constatait déjà avec enthousiasme La Font de Saint-Yenne, en déclarant lors du Salon de 1746 où l'artiste exposait pour la première fois : « *Tout cela est d'un grand Peintre, d'un Phisicien* (sic) *habile scrutateur de la Nature dont il sait épier les moments les plus singuliers avec une sagacité étonnante.* »[2]

Il est intéressant de constater que la réputation grandissante de Vernet à partir de 1745 coïncide avec un regain d'intérêt pour la peinture hollandaise du XVII^e siècle, preuve de l'importance croissante du « sentiment de la nature » prisé par ses contemporains. Rejetant l'art rocaille et se tournant vers une étude attentive de la nature, Vernet était perçu en son temps comme un artiste novateur. Il fut même considéré jusque tard dans le XIX^e siècle comme l'un des rénovateurs de l'art français.

PROVENANCE
Commandé par M. de La Freté en 1780 / probablement Émile Péreire (1800-1875) / famille Péreire jusqu'en 2004 / collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Livres de vérité, commandes*, Paris, 1864, reçus n° 216 (16 nov. 1780), n° 218 (29 déc. 1780) et n° 222 (22 avril 1781) / Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, vol. II, p. 32, n° 1046.

Son nom apparut encore en 1852 dans les écrits des frères Goncourt, alors qu'ils décrivaient l'École de Barbizon comme «*l'école du XIXe siècle, inaugurée au XVIIIe par Vernet, qui commençait à regarder* [...]»[3]

En comparaison avec Claude Lorrain, Vernet présentait des vues plus réalistes et vraisemblables, plus proches de la nature qu'il exhortait sans cesse ses collègues à étudier. Il dit à Pierre-Henri de Valenciennes, un moment son élève, qu'il avait passé sa vie à étudier le ciel et qu'il ne fut pas un jour sans qu'il eût appris quelque chose.[4] Très certainement influencé par Vernet, Valenciennes étudia par la suite les effets de la nature à partir d'esquisses à l'huile faites à l'extérieur. Selon une histoire racontée par son nécrologue dans la *Correspondance Littéraire*, Vernet se serait même fait attacher au mât d'un navire pour vivre et observer de près une tempête de mer. Cette anecdote devait servir de sujet à un grand tableau de son petit-fils Horace, *Joseph Vernet attaché à un mât dans une tempête* (Salon de 1822, Avignon, musée Calvet).

L'aspect dramatique de telles scènes de naufrages suscitaient d'ailleurs un sentiment pré-romantique chez ses contemporains, parmi lesquels Diderot. Ces personnages qui se battent contre les forces de la nature nous paraissent aujourd'hui quelque peu mélo-dramatiques, tandis qu'au XVIIIe siècle, ils étaient admirés et leurs sentiments profondément partagés, tels les héros de l'histoire ou grands personnages de la bible. «*Je voyais toutes ces scènes touchantes et j'en versais des larmes réelles.*» (Diderot, 1767, éd. 1983, p. 164). Diderot fut même amené à comparer de telles marines de tempête aux plus grands tableaux d'histoire, comme les *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin.[5]

La capacité de Vernet à peindre le corps humain, acquise lors d'une première formation de peintre d'histoire dans l'atelier de Philippe Sauvan à Avignon, fut sans doute l'une des clés de son succès. Pour ces personnages aux attitudes diverses, placés au premier plan de ses paysages et de ses marines, Vernet exécutait un grand nombre de dessins préparatoires. La vente Vernet de 1790, après la mort de l'artiste, comportait près de 700 dessins de sa main. Vernet les avait apparemment gardés dans son atelier pour pouvoir s'y reporter.

La carrière de Vernet commença à Rome où il travailla de 1734 à 1753. Arrivé à l'âge de 21 ans, grâce à l'appui de quelques mécènes méridionaux, Vernet passa par l'atelier du peintre de marine Adrien Manglard. Dès ses débuts en Italie, Vernet se consacra au paysage, plus particulièrement aux marines. Ses relations avec le clergé et la noblesse d'Avignon s'avérèrent particulièrement utiles pour lui. Comme Avignon était encore Terre papale, le lien avec Rome était direct. Vernet fut également recommandé à Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, qui permit à l'artiste d'utiliser les lieux. Vleughels encouragea les pensionnaires à faire des études de paysage à Rome et dans ses environs, et reconnut le talent de Vernet pour les marines. C'est certainement à ce moment-là que Vernet rencontra Panini, qui enseignait la perspective à l'Académie

de France à Rome et qui avait épousé la sœur de Madame Vleughels. Panini influença considérablement Vernet, non seulement par la douceur de l'atmosphère de ses lointains, mais aussi par l'élégance et la vivacité de ses personnages.

Vernet établit rapidement une réputation internationale à Rome et les Anglais étaient ses plus fervents admirateurs. À l'instar des caprices de Panini, les œuvres de Vernet servaient de souvenirs du « Grand tour ». Son mariage en 1745 avec Virginia Parker, la fille d'un Irlandais à Rome, facilita ses relations avec les voyageurs irlandais et anglais. Même après son retour en France en 1753, Vernet continua de recevoir des commandes venues d'Angleterre.

En 1750, Vernet reçut la visite de M. de Vandières, futur marquis de Marigny, qui effectuait son célèbre voyage en Italie, en compagnie de Cochin, de Soufflot et de l'abbé Le Blanc, pour se préparer à son poste de Directeur Général des Bâtiments. S'ensuivit la commande des *Ports des France*, série de vingt grandes toiles à l'origine, exaltant les ports militaires et commerciaux de France, dont seulement quinze furent réalisées entre 1753 et 1765 (conservées au Louvre, en partie déposées au musée de la Marine). Il s'agit de l'une des commandes royales les plus importantes du règne de Louis XV. Accueillis très favorablement et diffusés en outre par les estampes de Cochin et de Le Bas à partir de 1760, les *Ports de France* assurèrent la gloire du peintre.

Si la qualité de sa peinture resta toujours excellente, Vernet ne se renouvela pratiquement plus après 1765. Critiqué pour s'en remettre à des recettes éprouvées, Vernet ne fut jamais abandonné par le public des Salons, ni par les collectionneurs avides de posséder d'excellents spécimens de l'œuvre d'un des plus prestigieux artistes de l'époque.

Vernet basait son travail sur une étude attentive et directe de la nature. Plusieurs petites toiles de Vernet suggèrent qu'il peignait pour obtenir des effets de plein air. Il s'agit du *Ponte Rotto* et du *Castel Sant'Angelo* (fig. 1 et 2) et de sa *Vue à Tivoli*, (Londres, collection privée). Les études à l'huile exécutées en plein air, demeurées dans son atelier après sa mort, attendent toujours d'être redécouvertes.[6] Une lettre de Sir Joshua Reynolds,[7] qui séjournait à Rome de 1750 à 1752, confirme que Vernet faisait des études à l'huile d'après nature. Philip Conisbee note d'ailleurs l'existence d'une paire de paysages de Wilson montrant sur l'une Vernet au travail devant Tivoli, sur la seconde l'artiste et son aide, sur le chemin du retour, portant le chevalet ainsi qu'une très grande toile.[8] La pratique de Vernet de faire des études à l'huile en plein air servit d'exemple pour les générations suivantes de peintres, à commencer par Valenciennes, jusqu'à Corot.

Ses bords de mer d'imagination évoquent la côte et le port de Naples, que Vernet visita à plusieurs reprises entre 1737 et 1750. L'artiste choisit des endroits napolitains connus qu'il combina à sa guise : la tour de San Vincenzo, le phare sur le Môle (visible sur notre tableau), la colline abrupte dominée par le Castel Sant'Elmo (forteresse médiévale située sur la colline du Vomero) et le promontoire de Baïa. Il fait percevoir ses vues de bords

de mer à travers les brumes du petit matin, sous le soleil clair du midi, au coucher du soleil, dans la furie d'une tempête ou estompées par le clair de lune. Cochin admirait la grande variété des atmosphères chez Vernet.[9] Les tableaux de Vernet étaient fréquemment organisés en pendants ou en suite, et ils étaient alors conçus en fonction de leur effet décoratif *in situ*.

Notre tableau est une scène d'imagination d'un port méditerranéen, avec un vaisseau de guerre. Il s'agit d'une illusion saisissante de la nature, captant les aspects changeants d'un ciel de fin de journée, qui rappelle la douce atmosphère de la baie de Naples. Comme c'est souvent le cas chez Vernet, le tableau est dominé par une grande étendue de ciel, qui lui confère une clarté extraordinaire, un sens de l'espace et de grandeur impressionnante.

(For English text refer to p. 90)

FIG. 1
J. Vernet, *Le Ponte Rotto à Rome*, 1745, huile sur toile, H. 0,40 m ; L. 0,77 m (Paris, musée du Louvre)

FIG. 2
J. Vernet, *Le Pont et le château Saint-Ange à Rome*, 1745, huile sur toile, H. 0,40 m ; L. 0,77 m (Paris, musée du Louvre)

1– Philip Conisbee cite des vues topographiques de Rome et de ses fameux jardins, de la campagne romaine, de Tivoli, et notamment trois grandes vues topographiques de Naples. Voir cat. exp. *Joseph Vernet*, musée de la Marine, Paris, 1977, p. 15.
2– La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102.
3– E. et J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.
4– P. H. Valenciennes, *Élemens de perspective pratique à l'usage des artistes*, An VIII (1799/1800), p. 220.
5– P. Vernière, éd., *Diderot: œuvres esthétiques*, 1965, p. 726 : « (…) *les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les* Sept Sacrements *du Poussin.* »
6– Philip Conisbee, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », cat. exp. *Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1890*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 20 juin – 15 septembre 1999, p. 33.
7– J. Northcote, *La Vie de Sir Joshua Reynolds*, 1819, p. 90-91.
8– Philip Conisbee, cat. exp. *Joseph Vernet*, musée de la Marine, Paris, 1977, p. 18.
9– Charles-Nicolas Cochin, *Œuvres diverses* (…), 1771, t. II, p. 33.

CARL GUSTAV CARUS

(Leipzig 1789 – Dresde 1869)

JOUISSANCE D'UN INSTANT

– JOHANN WOLFGANG VON GOETHE –

INONDATION DANS LA VALLÉE ROSENTAL, LEIPZIG

Huile sur toile, H. 0,21 m ; L. 0,28 m

Inscription à l'encre sur le châssis : [...] *Von Professor C.G. Carus / gemalt / Rietschel* / [...]

Date : vers 1835-1840

Peintre en grande partie autodidacte, Carus était un médecin de grand renom. Également théoricien de la peinture de paysage, il publia en 1831 les *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*), considérées comme la théorie par excellence du paysage romantique allemand. Il présenta la peinture de paysage comme *Erdlebenerlebnis* (expérience de la communion avec la vie sur terre) et *Erdlebenbildkunst* (art de la représentation de la vie sur terre). Dans le même ouvrage, il conçut, sous l'influence d'Alexander von Humboldt (*Tableaux de la nature*, 1808), une « physiognomonie des montagnes », s'appuyant sur la connaissance scientifique des éléments naturels.

Carus représente ici l'un de ses sujets préférés : un paysage tranquille au clair de lune. Les thèmes de clair de lune avaient été développés de manière grandiose à l'époque romantique, dès 1816, par l'ami et premier mentor de Carus, Caspar David Friedrich (1774-1840). Mais l'influence de ce dernier diminua vers le milieu des années 1820, au moment où Carus s'intéressa de plus en plus à l'esthétique naturaliste, sous l'influence de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), avec qui il entretenait une correspondance, d'Alexander von Humboldt (1769-1859) et des esquisses à l'huile du peintre de paysage norvégien Johan Christian Dahl (1788-1857).

Carus avait déjà traité ce même sujet du parc de Rosental près de Leipzig en 1814 (*Frühlingslandschaft im Rosental*, Dresde, Staatliche Kunstsammlung, Prause n° 259), dont l'exécution minutieuse et l'atmosphère dramatique sont caractéristiques de ses œuvres de jeunesse. Notre tableau suscite au contraire des sentiments forts, par son point de vue plus rapproché et ses effets de lumière et de couleur. Il est d'ailleurs étroitement lié à une autre œuvre de Carus : *Paysage fluvial dans la vallée Rosental, près de Leipzig* (Hambourg, Kunsthalle, tableau daté par Prause de 1838-1840 dans son catalogue raisonné, n° 260). Prause publie notre toile sous le n° 261, sans pour autant la dater ou se prononcer sur le lien entre ces deux tableaux. Il n'est pas exclu que notre tableau ait servi d'étude préparatoire au n° 260. La facture relativement libre et l'intérêt pour les effets de couleur sont proches des petites études à l'huile et des tableaux datés du milieu des années 1830 et après.

Ernst Friedrich Rietschel (1804-1861), sculpteur spécialisé dans les monuments d'illustres personnages allemands, historiques et contemporains, célèbre en son temps, possédait de nombreux tableaux de Carus.

(For English text refer to p. 91)

PROVENANCE
Ernst Friedrich Rietschel (1804-1861), Dresde / collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Elisabeth Bülck, *C. G. Carus, sein Leben und sein Werk im Verhältnis zu C. D. Friedrich und dessen Schülern betrachtet*, thèse non publiée, Greifswald, 1943 / Marianne Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin, 1968, p. 143, n° 261

ŒUVRE EN RAPPORT
C.G. Carus, *Paysage fluvial dans la vallée Rosental, près de Leipzig*, 1838-1840 ; huile sur toile, H. 0,78 m ; L. 1,05 m, Hambourg, Kunsthalle, Prause 1968 n° 260

JOHAN THOMAS LUNDBYE

(Kalundborg 1818 – Bedsted 1848)

L'ÂGE D'OR DANOIS

PETER CHRISTIAN SKOVGAARD APPUYÉ CONTRE UN MURET DANS UNE ÉTABLE

Huile sur papier marouflé sur toile, H. 0,34 m ; L. 0,28 m
Situé, daté et signé avec monogramme en bas à droite : *Veiby Juny 1843 TL*
Date : 1843

La première moitié du XIXe siècle a vu se développer au Danemark une école de peinture d'une qualité étonnamment raffinée. À la suite de Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853), les peintres danois s'affranchirent d'une peinture idéalisée, issue du XVIIIe siècle, pour porter un regard sur la nature, fixée dans ses manifestations les plus touchantes. Par leur sens de la lumière et les coloris choisis de leur palette, ces artistes parvinrent à concilier une objectivité picturale, parfois quasi photographique, avec un pur plaisir de peindre, la réalité quotidienne devenant poésie sous leur pinceau. La poésie des éléments perçus dans leur fugacité, leur fragilité, leur pureté, est celle des peintres de l'Âge d'or danois.

Cette vision inédite, résolument moderne, bouleversa l'école danoise et fut suivie par toute une génération d'artistes. Parmi les plus renommés figurent notamment Købke, Lundbye, Rørbye, Hansen. Tous allièrent une réflexion mûrie de la composition à une haute précision du dessin et à une technique parfaitement maîtrisée, pour mieux rendre un sentiment profond de l'essence même de la nature. La fraîcheur des thèmes, le pittoresque des caractères, les tendres jeux de couleurs et la subtile analyse de la lumière caractérisent leurs œuvres empreintes d'une certaine nostalgie. Études subtiles de ciels, campagnes baignées de soleil, lacs profonds, bosquets mystérieux, ruines pittoresques et arbres porteurs d'âme sont autant d'illustrations d'un rapport intime de l'artiste avec la nature et nous invitent à un émerveillement sans cesse renouvelé.

Considéré de son vivant comme le principal paysagiste romantique danois, Lundbye semble avoir échappé à l'influence d'Eckersberg. Dès l'âge de 12 ans, il suivit un enseignement de dessin auprès de Johan Ludwig Lund, qui avait été proche de Caspar David Friedrich et des Nazaréens allemands de Rome. Par la suite, il fut l'élève du peintre animalier Christian Holm. Admis à l'Académie de Copenhague en 1832, Lundbye se lia d'amitié avec Thorald Laessøe et Peter Christian Skovgaard. Dans ces années-là, le style et le sens du coloris de Christen Købke exercèrent une influence déterminante sur lui. Par la suite, le paysagiste norvégien Johan Christian Dahl le marqua probablement davantage. En 1835, il débuta à l'exposition de Charlottenborg et obtint rapidement une

---

PROVENANCE
Baron Holger Stampe, Nysø (1895) / vente de la collection du Consul général Johan Hansen, partie 9, Winkel & Magnussen 139, 1933, lot 113, repr. p. 17 / Danemark, collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Karl Madsen, *Johan Thomas Lundbye. 1818-1848*, Copenhague, 1949, p. 341, K.M. 143

EXPOSITIONS
Sommerrejsen til Vejby 1843. J.Th. Lundbye og P.C. Skovgaard, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1989, p. 66, n° 24 / *Johan Thomas Lundbye 1818-1848… at male det kjære Danmark*, Copenhague, Thorvaldsen's Museum, 9 septembre - 20 novembre 1994, p. 219, n° 43, ill. p. 66

ŒUVRES EN RAPPORT
Dans l'étable, huile sur papier marouflé sur carton, H. 0,20 m L. 0,30 m, signé avec un monogramme et daté *Veiby 1. Pintsedag* (dimanche de Pentecôte) *4. Juny 1843*, lot 73, Bruun Rasmussen, 27 novembre 2012 (Karl Madsen 1949, K.M. 139) / notre huile sur papier et l'œuvre ci-dessus sont des études préparatoires pour le tableau *Deux veaux dans une étable*, Danemark, musée de Aarhus (Karl Madsen 1949, K.M. 165)

large considération des critiques. En 1842, il commença à suivre les conférences de l'historien d'art N.L. Høyen. De même, il se rendit à l'église de Vartov pour écouter prêcher N.F.S. Grundtvig et demeura influencé par leurs idées romantiques nationalistes durant quelques années, avant de prendre ses distances. En 1845, il reçut une bourse de voyage de l'Académie et se rendit à Rome, mais ce voyage ne semble pas avoir été d'une grande importance pour son œuvre. Bien qu'attiré par le courant nazaréen, il ne s'arrêta pas à Munich et n'entreprit d'ailleurs jamais de voyage à Dresde, capitale du romantisme friedrichien.

Lundbye fut l'un des peintres les plus contemplatifs de l'Âge d'or danois. Son intérêt pour la littérature et la philosophie ressort de manière évidente dans ses lettres et ses journaux intimes, où il s'exprime souvent comme un poète. On apprend que l'artiste était profondément amoureux de Louise Marie Neergaard, qu'il avait rencontrée en août 1839. Comme l'artiste ne parvint pas à se déclarer, Louise resta célibataire et n'apprit ses sentiments pour elle que peu de temps avant sa mort, à l'âge de 78 ans. Elle déclara qu'il n'aurait pas été rejeté.

Comme beaucoup d'étudiants et de jeunes patriotes, Lundbye s'engagea dans l'armée lorsque la guerre du Schleswig-Holstein éclata en 1848. À Bedsted dans le Schleswig, dans le sud du Jutland, un faisceau de fusils se rompit, un coup de feu éclata et le jeune peintre, touché en pleine tête, fut tué sur le coup. Cette mort tragique à l'âge de 29 ans l'arrêta en plein développement artistique. L'année de 1848, qui vit également la mort de Købke et de Rørbye, marqua la fin de l'Âge d'or danois.

Durant l'été 1843, Lundbye passa deux mois avec son ami Skovgaard à Vejby, le village natal de ce dernier, dans le Nord de la Seeland. Les deux peintres faisaient un grand nombre d'esquisses préparatoires aux compositions qu'ils exécutaient en hiver dans leurs ateliers.

Notre tableau est une étude préparatoire pour *Deux veaux dans une étable* (1844) conservé au musée de Aarhus, Danemark (Karl Madsen 1949, K.M. 165). Il représente Skovgaard de manière informelle. L'artiste créa une atmosphère intimiste en utilisant les lignes droites dans un jeu perspectif fermé et en employant une gamme de tons chauds et dorés. Lundbye se montra sensible aux traces de l'Histoire dans les vieilles poutres. Dans son journal, il commenta ses études de la grange à Vejby : « *Cela m'a amusé de peindre le bois exactement comme je l'ai vu… Les poutres de la grange portent des marques après les boulons, comme si elles venaient d'un navire en bois. Ainsi, je les ai peintes comme ça. Peut-être que cela était juste un coup de tête ou peut-être que cela m'amusait de penser que ces poutres ont autrefois labouré la mer, et peut-être été loin autour du monde avant d'être mises au repos dans une ferme de Seeland.* »[1]

(For English text refer to p. 92)

1– Journal intime de Lundbye, 15 mai 1844, cité par Karl Madsen, 1949, p. 182.

JOHAN THOMAS LUNDBYE
(Kalundborg 1818 – Bedsted 1848)

JEU DE LUMIÈRES DANOISES

VUE DE HANKEHØJ, AVEC VEJRHØJ EN ARRIÈRE-PLAN, SEELAND

Huile sur toile, H. 0, 40 m ; L. 0, 55 m
Signée en bas à droite : *Johan Lundbye, Mrtz.37*
Date : 1837

MOULINS À VENT PRÈS DE KALUNDBORG, SEELAND

Huile sur toile, H. 0,37 m ; L. 0,55 m
Signée et datée en bas à gauche d'un monogramme : *4JTL7*
Date : 1847

PROVENANCE
Achat par la Société des Beaux-Arts (Kunstforeningen) de Copenhague en 1837 / Adolphe Valentiner (1803-1868), conseiller d'État / Danemark, collection privée / Holger Hirschsprung (1867-1949) / Ernst Müller / collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Karl Madsen, *Malerier af Johan Thomas Lundbye*, Copenhague, 1931, n° 7 / Karl Madsen, *Johan Thomas Lundbye. 1818-1848*, Copenhague, 1949, p. 326, K.M. 27 (ill. p. 39)

EXPOSITIONS
Charlottenborg Udstilling, 1837, n° 74 / Copenhague, Kunstforeningen, 1888, n° 36 / *Arbejder af Johan Thomas Lundbye, udstillede i Kunstforeningen i København*, Copenhague, Kunstforeningen, octobre 1893, n° 16 / *Malerier af Johan Thomas Lundbye (1818-1848)*, Copenhague, Kunstforeningen, novembre-décembre 1931, n° 12 / *Johan Thomas Lundbye 1818-184… at male det kjære Danmark*, Copenhague, Thorvaldsen's Museum, 9 septembre - 20 novembre 1994, p. 216, n° 4 (ill. p. 36).

ŒUVRES EN RAPPORT
Une étude peinte en lien avec notre tableau, *Hankehøj avec Vejrhøj en arrière-plan*, 1836, huile sur papier, H. 0,16 m ; L. 0,28 m, collection privée (Karl Madsen 1949, K.M. 15 A) / un paysage proche représentant également une reconstitution du château de Dragsholm, *Sjællandsk Landskab, i Baggrunden Vejrhøj og det gamle Dragsholm slot*, 1840, huile sur toile, H. 0,61 m ; L. 1,24 m, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (Karl Madsen 1949, K.M. 79)

Provenance
Collection Anna Elisabeth Bonnevie (1794-1880), épouse Seidelin, sœur de Cathrine Bonnevie, la mère de l'artiste / collection Theodor Ludvigsen / collection P. C. Holst, puis Wilhelm Holst / vente Winkel & Magnussen, Copenhague, 1927 (vente n° 51), lot 75 / collection privée

Bibliographie
Karl Madsen, *Malerier af Johan Thomas Lundbye*, Copenhague, 1931, n° 230 / Karl Madsen, *Johan Thomas Lundbye. 1818-1848*, Copenhague, 1898, p. 200 / Karl Madsen, *Johan Thomas Lundbye. 1818-1848*, Copenhague, 1949, K.M. 260

Expositions
Arbejder af Johan Thomas Lundbye udstillede i Kunstforeningen i København, Copenhague, Kunstforeningen, octobre 1893, n° 128 / *Raadhusudstillingen af Dansk Kunst til 1890*, Copenhague, Hôtel de Ville, 1901, n° 1186 / *Malerier af Johan Thomas Lundbye (1818-1848)*, Copenhague, Kunstforeningen, novembre-décembre 1931, n° 100 / Biennale de Venise, 1938, salle 15, n° 17, catalogue p. 112

Œuvres en rapport
Johan Lundbye, *Moulins à vent près de Kalundborg*, huile sur toile, H. 0,24 m ; L. 0,33 m, signée avec le monogramme *TL* et daté 1846, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. nr. MIN 3114

Ces deux paysages peuvent être considérés comme des icônes de l'Âge d'or danois. Les paysages de Lundbye semblent avoir, une fois pour toutes, fourni à ses compatriotes l'image traditionnelle de la nature danoise. Lundbye est presque pour le Danemark ce que Claude Lorrain fut pour la campagne romaine.

Nos deux tableaux décrivent des paysages qui se situent dans l'ouest de l'île de Seeland, la plus grande île du Danemark. Cette île est particulièrement riche en tombeaux préhistoriques : elle abrite de nombreux tumuli et dolmens.

Le premier tableau met en scène deux de ces fameux tumuli : celui de Hankehøj, près du village de Vallekilde et, en arrière-plan, celui de Vejrhøj, qui est avec ses 121 mètres d'altitude le point culminant de l'île de Seeland. Au moment de peindre ce tableau en mars 1837, l'artiste n'était âgé que de dix-huit ans, mais il avait visiblement déjà atteint sa maturité artistique. C'est au début de sa carrière que Lundbye se montra particulièrement patriotique. Il témoigna là de son attachement à une identité nationale enracinée dans l'Histoire. À Vallekilde, Lundbye rendait souvent visite à la famille de son oncle maternel Honoratius Bonnevie, pasteur de ce village. Au cours de ses séjours, l'artiste entreprit fréquemment des promenades vers la colline de Vejrhøj. La fillette au premier plan représente probablement sa cousine Regine Bonnevie,[1] âgée de 9 ans. Lundbye ajouta des détails typiquement danois comme des patiences au premier plan à gauche. La présence de quelques amas de nuages suffit à nous faire ressentir toute l'étendue du ciel danois. Cette composition aux lignes rigoureuses confère de la grandeur et de la majesté au sujet.

Le second tableau représente ladite « Colline aux moulins » (Møllebakken) à l'extérieur de Kalundborg, située sur la côte ouest de l'île de Seeland. Lundbye retournait fréquemment dans sa ville natale où demeuraient ses grands-parents. Durant ses séjours estivaux, l'artiste travaillait le plus souvent en-dehors de la ville en pleine nature. Une étude préparatoire pour notre composition est conservée à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.

(For English text refer to p. 93)

1– Selon Eva Henschen et Stig Miss, cat. exp. *Johan Thomas Lundbye 1818-1848… at male det kjære Danmark*, Copenhague, Thorvaldsen's Museum, 1994, p. 36.

Jean-Baptiste Camille Corot
(Paris 1796 – Ville d'Avray 1875)

Les premières couleurs de l'impressionnisme

Les Évaux, près de Château-Thierry, chemin bordé d'arbres
Huile sur toile, H. 0,40 m ; L. 0,28 m
Signée en bas à gauche : *Corot*
Date : 1855-1865

D'un point de vue rétrospectif, on a tendance à faire de Corot le précurseur de l'impressionnisme.[1] Pourtant, Corot est un incontestable classique qui a un côté réaliste et laisse parfois entrevoir certaines tendances romantiques. Dans son œuvre, l'artiste unit la notion de beauté classique à celle de vérité et de sentiment.

Comme Chardin avant lui, Corot souligne l'importance du sentiment dans la création artistique. Ainsi, il conseille à ses élèves : « *Le beau dans l'art c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature. Je suis frappé en voyant un lieu quelconque. Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art ; le sentiment complète. Sur la nature, cherchez d'abord la forme ; après, les rapports ou valeurs de tons, la couleur et l'exécution ; et le tout soumis au sentiment que vous avez éprouvé.* »[2]

Après la mort de son premier maître Achille-Etna Michallon (1796-1822), Corot passe trois années dans l'atelier de Jean-Victor Bertin (1767-1842). Ce dernier lui transmet la conception du paysage classique qu'il a lui-même reçue de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). Ainsi, Corot apprend à travailler sur le motif pour composer ensuite, en atelier, des paysages qui servent de décor à une action historique, biblique ou mythologique.

La peinture en plein-air a été pratiquée par les peintres de paysages historiques depuis le XVIII^e siècle. Les études peintes par Corot lors de son premier séjour en Italie, entre 1825 et 1828, nous frappent par leur verve et leur modernité. Il faut se rappeler que ces petites études n'étaient pas destinées à être montrées au public. Après 1835, la notoriété de Corot s'établit non pas par ces esquisses, mais par ses compositions élaborées qu'il envoyait au Salon.

La modernité de notre tableau tient d'abord à son iconographie. Il représente un paysage sans figures mythologiques, qui ne raconte rien et prétend simplement à la vérité. Au moment de sa création, le paysage historique est en effet un genre démodé ; le prix de Rome dans cette catégorie est d'ailleurs supprimé en 1863. De plus, la composition de notre tableau est résolument moderne. Corot nous montre un paysage au travers d'un rideau d'arbres dont on ne peut apercevoir les cimes. Cette prise de vue rapprochée sur les troncs rappelle la photographie. Tout le premier plan est occupé par ces troncs d'arbres en contre-jour, devant un paysage lumineux brossé

Provenance
Acquis au début du XX^e siècle par M. Léon Labbé, qui possédait trois œuvres de Corot / resté depuis dans la famille / France, collection privée

de touches vibrantes et légères. La palette argentée est tout à fait typique des œuvres réalisées par l'artiste après 1850.

C'est à l'occasion du mariage de son neveu Léon Chamouillet, en juin 1856, que Corot se rend pour la première fois à Château-Thierry, dans l'Aisne. Par la suite, il séjournera chez lui à plusieurs reprises, notamment en avril 1863. Corot y réalise un certain nombre de toiles datées par Alfred Robaut des années 1855-1865. Mis à part six vues d'ensemble de Château-Thierry, Robaut répertorie trois paysages peints dans les environs,[3] proches de notre composition. Le point de vue choisi pour notre tableau a probablement été pris depuis Les Évaux, tout près de Château-Thierry, sur la rive gauche de la Marne.[4]

Nous remercions M. Martin Dieterle et Mme Claire Lebeau d'avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre. Elle sera incluse dans le sixième supplément à *L'Œuvre de Corot* d'Alfred Robaut actuellement en préparation.

(For English text refer to p. 93)

1– Émile Zola voyait déjà en Corot le premier peintre à avoir rompu avec le paysage classique hérité de Poussin, pionnier de la peinture de plein air et du « *sentiment vrai* [...] *de la nature* » (Émile Zola, *Mon Salon. Les paysagistes*, 1868).

2– Alfred Robaut, Étienne Moreau-Nélaton, *L'Œuvre de Corot: catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, t. I, p. 72.

3– Alfred Robaut, Étienne Moreau-Nélaton, *L'Œuvre de Corot: catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, t. III, n° 1290 à 1292.

4– Nous remercions M. Stéphane Loire pour son aide dans la localisation de ce paysage.

Léon-Adolphe Belly

(Saint-Omer 1827 – Paris 1877)

Beautés antiques

Femmes fellahs au bord du Nil

Huile sur toile, H. 0,98 m ; L. 1,30 m
En bas à droite, cachet d'atelier (rouge) : *L. BELLY*
Porte en bas à gauche une étiquette imprimée : *3*
Inscriptions à la craie sur le châssis : *Bord du Nil Femmes fellahs* et *Rétrospective Belly 83*
Date : 1856

Devenu célèbre après avoir réalisé son chef-d'œuvre *Pèlerins allant à la Mecque* (1861), aujourd'hui conservé au musée d'Orsay à Paris, Belly est considéré avant tout comme un peintre orientaliste. Né à Saint-Omer dans le nord de la France, l'artiste est élevé par sa mère, veuve depuis 1828. Femme fortunée, cultivée, miniaturiste de talent, elle s'installe avec son fils à Metz, puis à Paris. Tout en continuant des études secondaires brillantes, Belly se passionne tôt pour la peinture, sous l'influence de plusieurs amis peintres de sa mère. Après un bref passage dans l'atelier de Picot, Belly se lie avec les peintres de l'école de Barbizon, notamment Constant Troyon. En 1850, Belly accompagne, en qualité de dessinateur, la mission scientifique conduite par Caignart de Saulcy et Édouard Delessert en Palestine, visant à étudier la géographie historique de la région. C'est là que Belly peint plusieurs de ses tableaux les plus célèbres, comme *Les Ruines de Baalbek* (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin). En octobre 1855, Belly entreprend un second voyage en Orient et demeure une année en Égypte. Il retourne entre avril et mai 1856 dans le désert du Sinaï avec Narcisse Berchère. Entre juillet et octobre de la même année, il remonte le Nil jusqu'à Assouan, accompagné des peintres Édouard Imer, Berchère et Jean-Léon Gérôme ainsi que du sculpteur Bartoldi.

Femmes fellahs au bord du Nil fait partie des grandes compositions qui feront connaître Belly dans les salons parisiens. C'est au Caire, durant les mois de mai et juin 1856, que Belly élabore ce tableau. Selon Patrick Wintrebert, notre toile occupe une position toute particulière dans l'œuvre de Belly : il s'agit de son premier tableau de figures. Peut-être sous l'influence de son ami Hippolyte Flandrin, Belly ne veut plus se cantonner au genre paysage, mais il a l'ambition de maîtriser également la peinture d'histoire.

PROVENANCE
Vendu au Prince de la Moskowa en 1863 / France, collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Conrad de Mandach, « Léon Belly (1827-1877) », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1913, p. 143-157, notre tableau est commenté p. 150 / Patrick Wintrebert, *Léon Belly (1827-1877), Premier essai de catalogue de l'œuvre peint, précédé d'une monographie*. Mémoire de maîtrise, Université de Lille III, 1977, n° 94 / Pierre Sanchez, *La Société des peintres orientalistes français 1889-1943*, Dijon, 2008, p. 95

EXPOSITIONS
Salon 1863, n° 126 / Galerie Durand-Ruel, *Cinquième exposition des peintres orientalistes français, rétrospective Léon Belly*, Paris, 1898, n° 3 / Patrick Wintrebert, Philippe Chabert, *Léon Belly, Saint-Omer 1827 - Paris 1877 : rétrospective*, 5 novembre - 26 décembre 1977, cat. exp. Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, p. 33, n° 55 (ill.)

ŒUVRES EN RAPPORT
Belly, *Femmes fellahs au bord du Nil*, huile sur toile, H. 0,94 m ; L. 1,29 m, signée et datée 1863. Voir Lynne Thornton, *Les Orientalistes : la femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1985, rééd. 1993, p. 175 ; et du même auteur cat. exp. *Invitation au voyage, collection Djillali Mehri*, Paris, Hôtel Dassault, 19 novembre - 1er décembre 2003, p. 4, n° 19 (ill.) / il existe de nombreux dessins directement liés à notre tableau (musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 6855)

C'est grâce à une lettre écrite le 1er juin 1856 à sa mère que nous disposons d'informations détaillées sur la manière dont Belly prépare *Femmes fellahs au bord du Nil* : « *Ce tableau de femmes, puisant de l'eau au Nil est extrêmement intéressant à faire, et cela m'apprendra vraiment à dessiner. Il ne s'agit pas de prendre la première pose venue lorsqu'elle est gracieuse ; il faut en chercher la quintessence et étudier dans la nature agissante le mouvement simple et juste, puis choisir entre celui qui exprime le plus simplement l'action et le plus de beauté – étudier ce même mouvement chez les différentes natures de femmes, dans les différents effets de lumières ! Le rapport des figures au paysage est une autre étude à faire. J'espère que ce tableau sera bon, car je sais très bien ce que je cherche, et je ne me contenterai pas à demi. Les peintres qui croient pouvoir être vrais en emportant des costumes qu'ils font mettre à des modèles, dans des tableaux qui représentent des scènes propres à un pays, doivent être remarquablement doués pour se passer d'apprendre.* [...] *Tous les soirs, à quatre heures, nous allons nous promener sur la rive de Giseh pour étudier les mouvements des femmes qui vont puiser l'eau ; l'air est frais et délicieux, et le paysage est, à cette heure, d'une beauté merveilleuse. Je ne puis guère faire poser, et il faut se rappeler presque tout. Une fois que je suis sûr du mouvement vivant, je me sers du modèle pour des bras et des mains, mais pour ce mouvement, on ne l'a plus juste sitôt qu'on le fait poser. Une figure dessinée ainsi et trouvée en vaut cent qu'on ferait à l'atelier... Je ne travaille pas comme pour faire un tableau, mais pour apprendre.* »[1]

Une lettre du 22 juin 1856 témoigne que Belly est toujours concentré sur notre tableau. Il commence désormais à fixer les positions des femmes et étudie leur relation au paysage qui les entoure : « *Je fais exécuter cent fois le mouvement dont j'ai besoin, je m'évertue à le saisir au vol dans une masse de dessins très rapidement faits, dessins de morceaux ou d'ensemble. Il me reste maintenant à saisir l'effet des figures dans le paysage ; il y a de magnifiques choses à faire en unissant ces deux éléments.* »[2]

En effet, dans ce tableau savamment construit, les femmes gardent toute la spontanéité et la crédibilité de leurs mouvements. L'élégance des courbes montre l'admiration que Belly a pour Ingres. Comme pour Ingres, la musique joue un rôle important dans sa vie. Pianiste amateur, Belly passe ses soirées égyptiennes à faire de la musique avec Edouard Imer. Fervent admirateur de Jean-Sébastien Bach, Belly semble avoir en peinture une approche aussi mesurée que ce dernier.

Exposée au Salon de 1863, notre toile est saluée par les critiques. Louis Emaut la désigne comme l'un des meilleurs tableaux du Salon. Il fait la louange des figures des femmes, « *admirablement posées, dans des attitudes vraies, simples et poétiques.* »[3] Arthur Stevens met également en avant notre tableau et ajoute : « *Je trouve dans ce tableau une intention de style très heureusement comprise. La peinture de M. Belly est facile.* »[4] Claude Vignon écrit : « *M. Belly, le peintre des* Femmes fellahs au bord du Nil,

nous ramène à la belle peinture, au dessin noblé et ferme, à l'art de bon aloi.»[5] Un long commentaire de Théophile Gauthier célèbre pareillement l'œuvre: «Les Femmes fellahs au bord du Nil, *de M. Belly, sortent de sa manière habituelle, où le paysage prédomine, et sont une exécution heureuse dans le domaine de la figure.*»[6]

(For English text refer to p. 94)

1– Extrait d'une lettre de Belly à sa mère, datée du 1er juin 1856, citée par Conrad de Mandach, «Léon Belly (1827-1877)», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1913, p. 150 (aujourd'hui conservée à la Bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, où toutes les lettres de Belly ont la même référence ms. ville 1159).
2– Extrait d'une lettre de Belly à sa mère, datée du 22 juin 1856, citée par Conrad de Mandach, «Léon Belly (1827-1877)», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1913, p. 150 (Bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, ms. ville 1159).
3– Louis Emaut, *La Revue Française*, 3e année, T.V.
4– Arthur Stevens, *Le Salon de 1863*.
5– Claude Vignon, «Le Salon 1863», *Le Correspondant*.
6– Théophile Gauthier, *Le Moniteur*, 20 juin 1863.

Odilon Redon
(Bordeaux 1840 – Paris 1916)

Tête fumante : Redon ou Gauguin ?

La Prière

Fusain sur papier, H. 448 mm ; L. 335 mm
Signé en bas à droite : *ODILON REDON*
Date : 1883

Notre dessin *La Prière*, dit aussi *L'Orante* ou encore *Tête fumante*, fait partie d'une série de fusains et de lithographies produits au cours des années 1870 et 1880 que Redon appelle « mes peintures noires ». Ces représentations obscures, qui par la suite disparaîtront peu à peu de son œuvre, nous plongent dans un monde magique rempli d'étranges visions et marqué par la peur des forces mystérieuses.

De cette figure d'orante émanent une profonde spiritualité et un calme envoûtant. Ses yeux mi-clos avec une pupille tournée vaguement vers l'avant traduisent un regard introspectif. Le visage de la jeune femme est décrit rigoureusement de profil. Ses mains jointes, initialement inclinées vers l'avant, ont été redressées pour accentuer la verticalité de la composition, soulignée également par ses cheveux rectilignes.

Redon exprime la spiritualité de l'orante par une fumée qui semble émaner de sa tête. Selon Rodophe Rapetti,[1] cette fumée n'est pas sans évoquer l'*ushnisha*, protubérance crânienne qui apparaît dans certaines représentations du Bouddha et qui parfois est surmontée d'une flamme symbolisant l'énergie spirituelle. Transposé en lithographie, où plus de place est laissée à la fumée, notre dessin a été reproduit en couverture de *La Vie moderne* du 24 octobre 1885.

PROVENANCE

Durand-Ruel, Paris, avril 1891 / Bernheim, Paris, vers 1909 / Béziers, collection Gustave Fayet / Béziers, collection A. d'Andoque / France, collection privée

BIBLIOGRAPHIE

La Vie moderne, 24 octobre 1885 (représentation en couverture) / Georges Auriol, « Huitième exposition des Indépendants », *Le Chat noir*, 22 mai 1886, p. 708, n° 228 / Alfred Ernst, « Deux expositions », *Le Parti national*, 12 avril 1891 / Alfred Ernst, « Nos graveurs », *La Paix*, 12 avril 1891 (même article que le précédent) / Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, t. II, n° 45, fig. 45 / *Odilon Redon*, Paris, 1956-1957, cité au n° 235 / Klaus Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne, 1964, p. 233, n° 692 / Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, Paris, 1989, fig. 15 / Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1992, vol. I (*Portraits et figures*), p. 71, n° 150 : *La Prière*, dit aussi *L'Orante*, dit aussi *Tête fumante*

EXPOSITIONS

Société des peintres-graveurs français, troisième exposition, Paris, Galerie Durand-Ruel, 4-30 avril 1891, n° 268 / *Cercle de l'Art moderne, quatrième exposition*, Le Havre, Hôtel de Ville, juin 1909, n° 61 / *Odilon Redon*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1926, n° 209 / *Odilon Redon. Prince du rêve*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 mars - 20 juin 2011 ; Montpellier, musée Fabre, 6 juillet - 16 octobre 2011, p. 190-191, n° 54 (ill.)

ŒUVRES EN RAPPORT

Lithographie reproduite en couverture de *La Vie moderne* du 24 octobre 1885 / un dessin au fusain, *Profil de femme à la couronne* (H. 514 mm ; L. 369 mm), qui reprend en partie la composition, Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1992, vol. I (*Portraits et figures*), p. 70-71, n° 149. Ce dessin a été transposé en lithographie (voir le catalogue raisonné de l'œuvre gravé : André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913, n° 124) pour le frontispice de *Chevaleries sentimentales* de Ferdinand Herold, 1893

FIG. 1
O. Redon, *Profil de lumière*, 1886, lithographie, H. 342 mm ; L. 242 mm, d'après son dessin daté vers 1881 conservé au Petit Palais, Paris

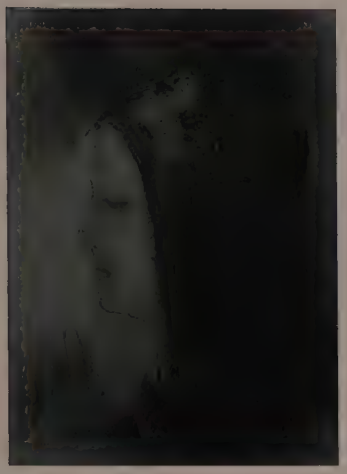


FIG. 2
O. Redon, *Profil de femme à la couronne*, fusain sur papier, H. 514 mm ; L. 369 mm, Wildenstein 149 (collection privée)

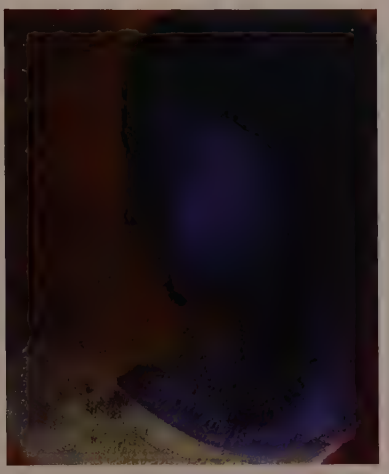


FIG. 3
O. Redon, *La Cellule d'or*, vers 1892, huile et peinture métallique dorée sur papier, H. 301 mm ; L. 247 mm, Wildenstein 439 (Londres, British Museum)

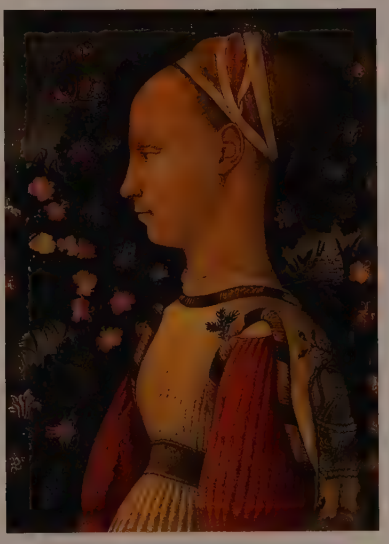


FIG. 4
A. Puccio, dit Pisanello (vers 1395-1455), *Portrait d'une jeune princesse*, vers 1435-1440, H. 0,43 m ; L. 0,30 m (Paris, musée du Louvre, acquis en 1893)

FIG. 5
P. della Francesca (vers 1416-1492), *Sigismondo Pandolfo Malatesta* (détail), vers 1451, H. 0,44 m ; L. 0,34 m (Paris, musée du Louvre, acquis en 1978)

FIG. 6
P. della Francesca (vers 1416-1492), *Sigismondo Pandolfo Malatesta agenouillé devant son saint patron Sigismond, roi des Burgondes* (détail), fresque, vers 1451 (Rimini, Tempio Malatestiano)

Deux ans environ avant l'élaboration de notre dessin, Redon créa *Profil de lumière* (fig. 1),[2] dit aussi *La Fée*, la première version d'une série d'orantes de profil à gauche, dont la spiritualité est signifiée par la lumière qui jaillit de son visage. Puis, certainement après que notre dessin a vu le jour, l'artiste créa *Profil de femme à la couronne* (fig. 2),[3] qui s'apparente à une synthèse des deux dessins précédents : la face de la jeune femme rayonne de lumière, ses mains sont jointes devant elle et un nuage de fumée apparaît au-dessus de sa tête. Pour finir, dans son audacieuse composition *La Cellule d'or* (fig. 3), réalisée vers 1892, Redon décrivit le profil d'une femme en bleu de cobalt sur fond d'or.

Dans sa prise de vue de profil, notre dessin fait clairement penser aux portraits de cour du Quattrocento italien. Redon a sans doute été touché par le portrait d'un artiste comme Pisanello ou Piero della Francesca qui, eux, poussent la simplicité linéaire à l'extrême et tendent à une géométrisation des formes. Au moment de l'élaboration de notre dessin, ni le *Portrait d'une jeune princesse* de Pisanello (fig. 4), ni le portrait de *Sigismondo Pandolfo Malatesta* de Piero della Francesca (fig. 5) ne sont encore entrés aux collections du musée du Louvre, mais Redon a pu connaître leurs estampes ou bien d'autres portraits similaires. Le portrait de *Sigismondo Pandolfo Malatesta* de Piero della Francesca, quant à lui, est à mettre en lien avec une fresque que l'artiste élabore dans les mêmes années à Rimini, représentant Malatesta en oraison, agenouillé devant son saint patron (fig. 6).

(For English text refer to p. 95)

1– Rodophe Rapetti, cat. exp. *Odilon Redon. Prince du rêve*, Paris, 2011, p. 190.
2– Odilon Redon, *Profil de lumière*, vers 1881, fusain et craie blanche sur papier, H. 350 mm ; L. 230 mm, Paris, Petit Palais, Wildenstein 266.
3– Odilon Redon, *Profil de femme à la couronne*, fusain sur papier, H. 514 mm ; L. 369 mm, collection privée, Wildenstein 149.

ODILON REDON
(Bordeaux 1840 – Paris 1916)

ORPHÉE : REDON OU KANDINSKY ?

ORPHÉE

Huile sur carton, H. 0,53 m ; L. 0,68 m
Signé en bas à gauche : *ODILON REDON*
Date : 1900-1905

Confié aux soins d'un oncle, Redon passe son enfance dans le domaine isolé de Peyrelebade, dans les Landes, où il souffre d'angoisse et d'un sentiment d'abandon. À l'âge de vingt ans, il se rend à Paris, mais ne trouve guère de satisfaction dans l'étude de l'architecture, pas plus que dans l'enseignement du peintre académique Jean-Léon Gérôme. À Bordeaux, il rencontre Rodolphe Bresdin qui l'encourage et lui enseigne la gravure.

Au cours des années 1870 et 1880, Redon produit une série de fusains et de lithographies qu'il appelle «mes peintures noires». Ces représentations obscures, conçues pour la plupart dans sa terre de Peyrelebade, disparaîtront par la suite peu à peu de son œuvre. En 1880, il épouse une jeune fille créole, Camille Falte et neuf ans plus tard naît leur fils unique Ari. En 1897, Redon perd sa propriété de Peyrelebade et sa vision ténébreuse prend fin peu après.

C'est vers 1900, alors qu'il a soixante ans, qu'une nouvelle période créatrice commence pour Redon. Il recourt alors à la peinture et au pastel et déploie un sens admirable de l'orchestration chromatique. Redon a en commun avec la nouvelle génération d'artistes non seulement le goût de l'intimité et celui de la couleur – perçue comme un élément constructif et non plus imitatif – mais aussi un sens nouveau de l'espace. Son espace pictural se dépouille progressivement de ses différents plans pour n'en constituer plus qu'un seul. Ainsi, la surface unie qui en résulte ne renvoie plus à l'aspect tactile de notre expérience quotidienne, mais révèle les traces magiques de ses visions immatérielles.

Notre tableau fait partie d'une série de représentations qu'élabore Redon sur le mythe d'Orphée, figure majeure de la mythologie grecque. Fils du dieu fleuve Oeagre et de la muse Calliope, il est avant tout musicien. Il invente la cithare à neuf cordes et détient le pouvoir d'apaiser avec ses chants les bêtes féroces et les hommes sauvages. Sa femme, la nymphe Eurydice, meurt des suites d'une morsure de vipère. Hadès, dieu

---

PROVENANCE
Béziers, collection Gustave Fayet / France, collection privée

BIBLIOGRAPHIE
Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, t. I, p. 160, note 1 ; p. 257, texte et note 1 / Klaus Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne, 1964, p. 191, n° 126 / Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1994, vol. II (*Mythes et légendes*), p. 70, n° 886

EXPOSITIONS
Odilon Redon. As in a Dream, Francfort, Schirn Kunsthalle, 28 janvier - 29 avril 2007, p. 231, n° 131 (ill.) / *Odilon Redon. Prince du rêve*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 mars - 20 juin 2011 ; Montpellier, musée Fabre, 6 juillet - 16 octobre 2011, p. 316-317, n° 115 (ill.) / *Paysages d'Odilon Redon : la nature silencieuse*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 9 décembre 2016 - 26 mars 2017 ; Quimper, musée des Beaux-Arts, 18 mai - 11 septembre 2017, p. 203, n° 128 (ill.)

des Enfers, l'autorise à ramener son épouse sur terre à condition qu'Orphée ne se retourne pas vers elle lors du voyage de retour. Mais, ne résistant pas au désir de la revoir, Orphée tourne son regard vers Eurydice qui disparaît à jamais dans les ténèbres de la mort. Désespéré et inconsolable, Orphée, enfermé dans le souvenir de son amour perdu, reste sourd aux avances des femmes thraces qui, de dépit, le déchiquettent. Ses restes roulent dans les eaux du fleuve Nestos et, tandis que le courant l'emporte, sa tête continue d'appeler Eurydice.

Le mythe d'Orphée a inspiré maints créateurs, peintres et musiciens, de Monteverdi à Delacroix, de Gluck à Gustave Moreau (fig. 1). Ce dernier a renouvelé la tradition iconographique et certainement influencé Redon. En effet, la représentation de Moreau est celle d'une jeune fille tenant entre ses bras la lyre et la tête d'Orphée, qu'elle contemple avec gravité.

Dans notre tableau, la tête d'Orphée posée sur la lyre flotte dans l'espace au-dessus d'un rivage imaginaire. Le paysage en contrebas, avec ses arbres ou ses floraisons pourpres et verts, est traité de manière allusive. Le fond est occupé par une falaise qui évoque celle du *Jour* dans le décor de la bibliothèque de Gustave Fayet à l'abbaye de Fontfroide (décor achevé en 1911), dont se rapproche le style de cette œuvre. Ami peintre et important collectionneur de Gauguin et de Redon, Fayet possédait également notre tableau.

(For English text refer to p. 95)

FIG. 1
G. Moreau (1826-1898),
Orphée, 1865, huile sur bois,
H. 1,55 m ; L. 1 m
(Paris, musée d'Orsay)

Catalogue entries in English

To look at a painting has always enthralled Jean-François Heim and his enthusiasm is infectious. For over thirty years he has shared with joy his love of painting, drawing and sculpture by artists from the 16th to the 20th century.

Today, the core of this profession lies in the selection of objects, the choice of contacts and in expert analysis. Authenticity, condition, rarity in addition to the artist's inventiveness and skill as well as the work's power of evocation and the emotion it arouses, are the main reasons for his artistic choices. Strict application of these criteria has established the gallery's reputation and fulfils the needs of its French and foreign clients.

Jean-François Heim is active as an expert helping collectors of works of art to make an acquisition or to advise them in order to arrange the sale of their collection under the best conditions.

His observation on the increasing importance of art galleries is as follows: "*in a public auction, the accumulation of the various fees charged to the seller and the buyer often goes beyond 35% of the work's value. In a gallery the amount of the sale commission is often less than 15% without any fee for the vendor.*"

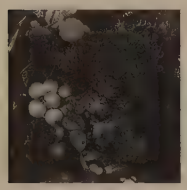
Organizing an act of patronage or a donation with tax exemptions is a recognized skill of the gallery. A lawyer by training, Jean-François Heim is an independent adviser between a collector, a patron and a public collection.

For over twenty-five years, the gallery has exhibited at the international fair TEFAF at Maastricht and every year publishes several catalogues.

Abundant Life

Ottmar Elliger the Elder
(Copenhagen 1633 – Berlin 1679)

A Garland of Flowers and Fruits surrounding a Stone Niche
Oil on canvas, H. 1,41 m; W. 1,09 m
Date: 1665-1675
Provenance, refer to p. 8



Ottmar Elliger the Elder led a peripatetic life, which took him from his native Copenhagen, to Antwerp, Amsterdam and Hamburg, before finally settling in Berlin, where he served as court painter to the Elector of Brandenburg. The son of a medical doctor, Elliger was born in Copenhagen in 1633[1], not in Gothenburg, as his biographer Arnold Houbraken stated. Houbraken also claimed that he was a pupil of the flower painter Daniel Seghers (1590-1661) in Antwerp,[2] but he may have been misinformed. Elliger's early still lifes suggest a familiarity with the work of Jacob Marrell (1613/14-1681), who was in Frankfurt at that time. Elliger worked in Copenhagen for a period in the mid-1650s, later moving to Amsterdam where, in 1660, he married the sister of the still-life painter Jacob van Walscapelle (1644-1727). In 1665, he moved from Amsterdam to Hamburg, where his son Ottmar Elliger the Younger, who also became a painter, was born in 1666. In 1670, he took up an appointment as court painter to the Elector of Brandenburg in Berlin, where he died prematurely in 1679. Primarily a still-life painter of flowers and fruit, Elliger also produced a few portraits and history paintings. Dated works are known from 1653 to 1678.

This splendid composition dates from Elliger's maturity and was probably painted during his time in Hamburg or Berlin. His still lifes from this period are characterised by a profusion of ripe fruits and leaves, and occasionally vegetables, arranged in huge, tightly-packed swags or garlands. He had a penchant for filling almost the entire surface of the canvas with clusters of fruit and foliage, allowing very little space between or around his objects. This love of opulence, combined with a palette of rich autumnal tones, achieves an extremely decorative effect. Our painting can be compared with a similarly conceived garland of fruit surrounding a goblet of wine in the Pushkin Museum, Moscow.[3]

A red curtain is swept back to reveal an exuberant garland of flowers and fruit displayed before a stone niche. The upper part is filled with vibrant-coloured roses, lilies, tulips, and the snowy-white flowers of Viburnum and Leucojum, while lower down, huge clusters of red and white currants, gooseberries, grapes and cherries vie for attention with branches of peaches, apricots, oranges and lemons, quinces and corncobs, ears of barley, and more. Against the dark void at the centre of the composition a spider hangs from a silken thread. Close observation reveals a host of other small creatures mingling with the flowers and foliage: two Red Admiral butterflies, a Scarlet tiger moth, some beetles, a chafer bug and a lizard. A snake slithers silently across the bottom ledge, while a small brown mouse sniffs out a meal.

Whilst such a sumptuous display was no doubt intended above all to showcase the artist's virtuosity, it may be that he intended to enrich his composition with a deeper meaning. Besides the obvious celebration of nature's abundance, components of the painting contain *Vanitas* associations that would have invited the seventeenth-century viewer to contemplate the transitory nature of life. Ripe fruit and blossoming flowers indicate maturity, but some of the grapes are past their best, an overripe fig has split open, and many of the leaves have been ravaged by insects, or are turning brown, all elements suggesting the passage of time, decay and death. Such associations were not, however, entirely pessimistic, since also inherent in such imagery was the notion of the natural cycle of life. The butterflies, for example, by virtue of their extraordinary metamorphosis, and the golden ear of corn, whose grains will fall to the ground as seed and germinate and grow, can be seen as symbols of renewal, rebirth and resurrection.

1– According to the RKD, Netherlands Institute for Art History, The Hague.
2– A. Houbraken, *De Groote Schouburgh* [...], The Hague, 1753, vol. II, p. 293.
3– Ottmar Elliger, I, *Garland of Fruit surrounding a Goblet of Wine*, oil on canvas, H. 1,41 m; W. 1,04 m, Moscow, Pushkin Museum.

Lighting a Fire

Jean Jouvenet
(Rouen 1649 – Paris 1717)

Venus Visiting the Forge of Vulcan
Oil on canvas, H. 1,10 m; W. 0,85 m
Date: ca. 1699
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 12

Oozing elegance and sensuality, Venus stands in front of her official husband, the god Vulcan. Virgil describes this scene in the *Aeneid*: Venus uses her charms to convince Vulcan to forge armour for her son Aeneas. The master of fire and protector of craftsmen, Vulcan is dressed as an artisan: he is wearing a round bonnet. Still sitting in front of his workbench, initially he hesitates on hearing his unfaithful wife, who preferred Mars to him. Suddenly, Vulcan is seized by amorous passion and promises to help Venus fully. Jouvenet shows Cupid, who has accompanied the goddess and is shooting an arrow at Vulcan. At the bottom of Desplaces's print (fig. 1), a canto of the *Aeneid* is quoted: *Sensit laeta dolis et formae conscia coniunx* (*She, the joyful wife; felt what her beauty and her guile could do*).[4]

In 1974, when his monograph, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*[5] was published, Antoine Schnapper knew our painting only through the print by Desplaces and the numerous copies (fig. 2). He emphasized the vigour of the composition and is realist tone. Venus, Cupid, the unharnessed chariot, the structure of symbolic clouds of the gods are juxtaposed with the laborious world of Vulcan, whose assistants continue their work. The anvil, the hammers, the vice, Vulcan's workbench, the sleeping dog were all for Schnapper "*elements of unusual density, without precedent in French painting since the Le Nain.*"[6] Indeed, the realism of the blacksmith is truly remarkable and provides a good example of the lively sense for the real perceptible in Jouvenet's entire painted oeuvre.

In 2010, Christine Gouzi produced a new edition of Antoine Schnapper's publication[7] and supplemented the entry on our painting, amongst others, of which she had only known the reduced *ricordo* until then (fig. 3). She considers its colours to be quite exceptional for Jouvenet's work. In fact, Venus is wearing mauve clothing that is particularly highly worked, which in her view may recall Titian's palette, who particularly liked this colour, or that of Veronese, who used it in variations of pink. She concluded that even if Jouvenet's corpus does not evoke the atmosphere of Venetian painting, Jouvenet was sufficiently attracted for it to inspire him on occasion. Other works show this influence according to Gouzi, especially the *Birth of Bacchus*, a painting commissioned in 1700 for the Château de Meudon (Gouzi 2010, P. 126).[8]

In 1717, the year of Jouvenet's death, Jean Restout (1692-1768),[9] his nephew and pupil, paid tribute to his uncle by showing a painting of this same subject as his *Morceau d'Agrégation* (fig. 4).[10] Even if the composition is different, the print must have inspired him for the figures of Venus and Vulcan.

Our painting was probably shown at the Salon of 1699, possibly also at the Salon of 1704. These two successive Salons, which were held in the Galerie of the Louvre were part of a series of exhibitions that were organized sporadically by the Académie Royale from 1667.[11] Around 1700, Jean Jouvenet was at the peak of his career. With Charles de La Fosse, Antoine Coypel and the Boullogne brothers, he was one of the painters of his time who enjoyed the most success. In 1707, Jouvenet accessed the most prestigious positions within the Académie Royale de Peinture et de Sculpture and became one of its four rectors. Jouvenet was rather unusual compared to his contemporaries in that from 1685, he concentrated essentially on religious painting, an area in which he played a significant part. According to Christine Gouzi, Jouvenet's work should be seen as proof of a religious renewal at the end of Louis XIV's reign.[12]

Originally from Rouen, Jouvenet moved to Paris at the age of seventeen. Noticed by Charles le Brun, Jouvenet quickly joined his team of painter decorators of the royal residences: Saint-Germain-en-Laye, the Tuileries and Versailles. His association with le Brun marked Jouvenet all his life. It is through his contact with the older painter that he was able to develop his greatest quality as an artist: his ability to create impressive compositions, while inciting feeling in the spectator with the figures' poses and their emotions. Jouvenet's painted oeuvre remains strongly attached to the classical tradition and shows that there is continuity in grand history painting in France between Le Brun and David. Jouvenet's enormous success is confirmed by the many copies and prints that circulated until the end of the 18th century. Dr Gouzi emphasized the infatuation for Jouvenet's art among connoisseurs of the 1780s, which helps to understand his aura in neoclassical and then romantic artistic literature. At that time, our painting was in the collection of the Fermier Général Laurent Grimod de La Reynière (1734-1793), before passing to the famous dealer and collector Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813).

1– Four paintings exhibited by Jouvenet at the Salon of 1704 have the same titles as those he showed at the Salon of 1699. It was possible for the same painting to appear at two salons (this is the case for example for several works by the two Coypels and Louis de Boullogne. But Christine Gouzi reiterates that it is not certain that this applies to Jouvenet.
2– This print may have been made after our paiting or after a smaller *ricordo*, oil on canvas, H. 0,81 m; W. 0,65 m, Gouzi 2010, p. 263, P.139.
3– Gouzi 2010, p. 263, P.139.
4– Virgil, *Aeneid*, book VIII, 392.
5– This catalogue raisonné caused a great stir in 1974 because of the new distinctions between autograph repetitions, studio replicas, copies by followers and pastiches.
6– Gouzi 2010, p. 155.
7– The publication of a new edition of this fundamental book by Christine Gouzi in 2010 has left the original text intact as a tribute to the master, while also adding to it, by extending the entries and adding 29 new paintings (of a total of 146).
8– Gouzi 2010, p. 263-264.
9– Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, 2000, p. 196, P.5 (colour reproduction p. 20).
10– Jean Restout, *Venus in Vulcan's Forge*, 1717, oil on canvas, H. 1,02 m; W. 1,37 m, current location unknown.
11– The term "Salon" was adopted only in 1725 when the Academicians exhibited their works in the Louvre's Salon Carré.
12– Gouzi 2010, p. 10.

Alexandre-François Desportes
(Champigneulles 1661 – Paris 1743)

Hunting, a Royal Sport

Boar Hunt
Oil on canvas, H. 3,20 m; W. 3,20 m
Signed and dated lower centre: *Desportes 1704*
Date: 1704

Stag Hunt
Oil on canvas, H. 3,20 m; W. 3,20 m
Signed and dated lower left: *Desportes 1707*
Date: 1707
Provenance, literature and related works, refer to p. 18

At an early age, Alexandre-François Desportes was placed with Nicasius Bernaert, a Flemish hunt and animal painter trained by Frans Snyders. Through him, Desportes was introduced to the milieu of Flemish painters in Paris and learned about the realist art that would mark his painting throughout his career. Desportes participated in the decoration of many ceilings, theatres and various ornaments for the chateaux of Anet and Versailles. Around 1695, he left for Poland and became the court painter to the king John Sobieski. He painted his portrait as well as those of other members of the royal family. After the king of Poland's death in 1696, Desportes returned to France and concentrated exclusively on the depiction of hunting scenes. Awarded a pension by the king and lodged at the Louvre, he participated in all the hunts. Louis XIV appointed him "painter of his hunt". In 1699, Desportes became a member of the Académie with his *Self Portrait as a Hunter* (Paris, Musée du Louvre). He decorated a large number of royal and princely residences, in particular the Chateau of Chantilly, the Hôtel de Bouillon, the Château de la Muette, the Château de Compiègne and the Château de Choisy. In 1712, Desportes left for England where he enjoyed great success. Upon his return, he was asked in 1735 to create eight large compositions on the theme of hunting for the Gobelins factory. Even though Jean-Baptiste Oudry had just broken Desportes's

monopoly of hunting depictions around 1723-1725, commissions continued to pour in until his death in 1743.

This pair of impressive hunting scenes formed part of the decoration of the ground floor gallery of a beautiful residence south of Paris, nicknamed the Folie-Desmares (fig. 1). Built between 1705 and 1708 at Châtillon (Hauts-de-Seine) for the dancer Claude Ballon, it was acquired in 1708 by the Swiss banker, Antoine Hogguer,[1] Baron de Presles, for his mistress the famous actress Charlotte Desmares (1682-1753) (fig. 2). She was from a family of actors and succeeded her aunt La Champmeslé, at the Comédie Française. The actress charmed the most important figures of the kingdom with her talent and beauty, in particular the Grand Dauphin and the future Regent, Philippe d'Orléans.[2] A friend and model for Antoine Watteau,[3] Charlotte Desmares apparently inspired the central figure of the *Island of Cythera*, painted around 1709 (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). In addition, it is not impossible that the young Watteau could have worked, with his master Claude Audran, on the decoration of the Folie-Desmares at Châtillon.

The exact circumstances of the commission of our two paintings are not known.[4] The *Boar Hunt* was painted in 1704, three years before its pendant. Desportes has repeated the boar and some hounds from a composition by Frans Snyders (private collection), of which various studio copies exist.[5] A preparatory study for the injured hound in the foreground survives (Sèvres, Manufacture Nationale),[6] which Desportes had also copied after a painting by Snyders (Besançon museum, fig. 3) and which remained in the artist's studio until his death. Like Snyders, Desportes used a certain number of studies of hounds in various compositions. The attitudes of the white hounds with elongated proportions in the centre of the composition make us more aware of the frenzied rush in which they had indulged. The dramatic intensity of the moment is expressed in the fierce gaze of the three hounds following them on the right.

In the *Stag Hunt*, Desportes has shown a stag overwhelmed by a pack of dogs at the edge of a wood. The dense vegetation of the forest includes a few oak branches and a flowering elderberry while next to a stream in the foreground the artist has detailed white mulleins, flowers that symbolise strength and courage. The beautiful realistic landscape which stretches as far as the horizon on the left, treated with modern sensitivity, has been compared to a landscape study made by the painter from life.[7]

In both compositions, we are struck by the expressiveness and liveliness of the hounds, the rich and precise rendering of their hair and their terrifying eyes.

1– Antoine Hogguer, baron de Presles (1682-1767), Councillor of the Royal Commercial Council of Sweden. He was the youngest Hugguer brother, Swiss bankers from the canton of Saint-Gall, who, from 1704 to 1708, lent enormous amounts to Louis XIV for his armies.
2– Charlotte Desmares succeeded the actress Florence as official mistress of the Duc d'Orléans. A daughter was born from her relationship with the Regent, Philippe-Angélique de Froissy (1702-1785), who later married the Comte de Ségur.
3– A film imagines the part that Charlotte Desmares could have played in Watteau's life and work: *Ce que mes yeux ont vu. Le mystère Watteau*, a French film by Laurent de Bartillat, 2007. Lucie, the film's heroine, an art history student, tries to unlock the painter's secret by unmasking the woman who serves as a common thread in his late work, a certain Charlotte Desmares, actress.
4– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. I (monograph), p. 114.
5– Hella Robels, *Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657*, Munich, 1989, p. 327-328.
6– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. II, P 232.
7– Georges de Lastic Saint Jal, Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, t. II, P 115.

Jean-Siméon Chardin
(Paris 1699 – id. 1779)

The Painter of Silence

Dead Rabbit with a Powder Flask and Game Bag
Oil on canvas, H. 0,72 m; W. 0,56 m
Date: ca. 1730
Provenance and related works, refer to p. 24

Without having followed its teaching, Jean-Siméon Chardin (Paris, 1699-1779) was approved (agréé) by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture and admitted in September 1728 as a painter "*with talent for animals and fruit.*" A few months earlier, his participation in the Exposition de la Jeunesse on the Place Dauphine, where he exhibited about ten paintings including the *Ray-fish* and the *Buffet*, was widely commented upon and made a case for him with the royal institution. He was also interested in Dutch and Flemish genre painting of the 17th century to which he owed his fondness for the poetry of small everyday episodes. His painting was so similar to Dutch art that the catalogue of the 1746 Salon mentions the repetition by Chardin of his *Blessing* with an addition, "*to act as a pendant to a Teniers, placed in the Cabinet of M***.*"[1] The works Chardin exhibited at Place Dauphine during the 1730s were generally described as "*dans le goût de Téniers*" (in the manner of Teniers). In the same way, still lifes continued the tradition created by the Dutch and Flemish artists.

Compositions from this period on the theme of dead game are to be found in the great museums (Paris, Musée du Louvre [fig. 1] and the Musée de la Chasse et de la Nature; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; New-York, The Metropolitan Museum of Art; Detroit, the Detroit Institute of Art; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Dublin, National Gallery of Ireland) and several private collections in Paris and abroad.

The origin of the motif and its source of inspiration have been discussed many times by Mariette and Cochin, the artist's first biographers. Mariette associates Chardin's "conversion" to still life to a precise event: "*He had been given a hare: he ventured to paint it. Friends, to whom he had shown this first fruit of his paintbrush, conceived of it as the most favourable omen and encouraged him as much as they could.*" Cochin in turn tells us: "*There! he said to himself, an object that is worth being depicted. So as to be occupied only in making it true, I must forget everything I have seen even to the point of the manner in which these objects have been shown by others. [...] I must occupy myself above in imitating the general masses well, these colour shades, the roundness, the effects of light and shadows and with the greatest veracity.*"

By "forgetting everything I have seen", Chardin meant forgetting the Dutch and Flemish artists whose still lifes of hunting themes he had appreciated in major Parisian collections. Rich in Northern paintings, some collections, such as that of Crozat de Thiers, de La

Roque and the Comte de Vence, also included works by Chardin himself.

The series begins with *Still Life with Two Hares with a Game Bag, Powder Flask and an Orange* (fig. 2), dated 1728, acquired in 1759 by the Margravine of Baden who wanted to form a collection of major contemporary French paintings.

It is difficult to establish the chronology of the works before 1730 because although Chardin sometimes signed his works, he very rarely dated them. However, the year 1728, with the Exposition de la Jeunesse, constituted his first documented involvement in a public exhibition.

Our painting was presented alongside one with a different composition that is in the Musée de Chasse et de la Nature (fig. 3) and placing the two works side by side in the museum's rooms suggests that ours could be earlier. Indeed, the composition of our painting, as well as the touch, the brushstrokes, the treatment of the light and material show beautiful spontaneity. Pierre Rosenberg has emphasized that Chardin's working method for these works excluded any drawing: "[...] *drawing does not have its place in this new approach to painting. Chardin, we sense this, is still hesitating a lot: we can see major changes in the position of the rabbit's head and paws with the naked eye.*"[2]

Similar pentimenti appear in our painting and provide evidence of the precocity of our work within this series devoted to game. They all stand out for their great freedom of handling, clear and vigorous touch and careful construction of the composition but which repeat the same basic layout.

Painted in a harmony of off-whites, greys, creams and beiges highlighted with discrete touches of pinks and blues, our painting also shows a background of the type which is so typical of the "returns from the hunt", a neutral, undefined space consisting of a stone background, kitchen or shed walls, painted in brown smears, warm and vibrant with vigorous strokes of the brush. The modesty of the subject, the triviality and humility of a rustic animal presented with little recession in a closed space which it occupies entirely, encourages meditation. What more humble indeed than a dead rabbit, with its ruffled fur from which a few blades of straw have fallen, a motif that is familiar in these compositions by Chardin, hung by the back paws to a nail attached to the wall? The hunter has hung it along with his powder flask and the game bag in which he had brought it home.

A version very close to ours to which two birds have been added, a thrush and skylark (fig. 4) belonged to the prestigious Eudoxe Marcille collection in the 19th century. In both of these paintings, the same treatment of the setting with a stone backdrop, the composition, with a magisterial simplicity, is perfectly mastered it and reinforces a date close to 1730. Of the entire series of paintings of hares or wild rabbits, indeed, these are the only two to show the main motif arranged in similar way.

Chardin's still lifes contain a highly personal note of emotion, and indeed his art stands out from that of most of his contemporaries. To extravagant opulence he preferred the simplicity of an intimate life. Pierre Rosenberg has expressed it thus: "*he wanted to be of his century from which he escaped.*"[3]

Our painting is very likely the one that belonged to the painter Jean-François de Troy (see provenance) with an identical subject, a rabbit, a game back and a powder flask and similar dimensions. This proves the prestige of Chardin's works among his great colleagues.

1– Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris, 1994, p. 230; Pierre Rosenberg and Florence Bruyant, exh. cat. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, London, New York, 1999-2000, p. 94.
2– Pierre Rosenberg wrote this about the *Two rabbits, a game bag and a powder flask*, H. 0.73 m; L. 0.60 m, Paris, private coll., see exh. cat. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, London, New-York, 1999-2000, p. 116.
3– Pierre Rosenberg, cat. exp. *Chardin*, Paris, Düsseldorf, London, New-York, 1999-2000, p. 27.

Louis-Jean-François Lagrenée
(Paris 1724 – id. 1805)

Bewitched!

Rinaldo and Armida
Oil on canvas, H. 0,60 m; W. 0,70 m
Signed and dated lower right: *L. Lagrenée / 1766*
On the verso of the original canvas, not relined,
inscription *S.M.*
Date: 1766
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 30

This painting was inspired by the famous poem *Gerusalemme Liberata* by Tasso, the first complete edition of which appeared in Italian in 1581. The subject is based on history: it relates to the first Crusade led by Godefroi de Bouillon which led to the conquest of Jerusalem in 1099. In this epic of crusade, love and magical themes exist side by side with great deeds. Rinaldo, one of the leading Christian knights, is diverted from the conquest of Jerusalem by the magician Armida. Lagrenée has shown the knight Rinaldo disarmed, at the feet of the seductive Armida in a pyramidal composition, accompanied by Cupids who are preparing to set up a magical mirror in which the lovers will gaze at each other.

Lagrenée, who was a pupil of Carle van Loo, won the First Grand Prize in 1749 and then entered the École Royale des Élèves Protégés, the élite institution created to prepare prizewinners for their time in Rome. He was a *pensionnaire* for four years at the French Academy in Rome, where he copied the great masters and concentrated on developing his technique. During his time there he copied one of the famous frescoes by Domenichino at the church of St. Luigi dei Francese *St. Cecilia Distributing Alms*. On his return to Paris in 1753 he painted *Deianeira Abducted by the Centaur Nessus* (Paris, musée du Louvre), which was highly successful when he exhibited at the Salon for the first time in 1755. In 1760 the Empress Elizabeth invited him to work in St. Petersburg were he travelled with his brother and pupil Jean Jacques the Younger. He honoured with the title of First Painter to the Empress and was appointed director of the Academy of Fine Arts, which had recently been created. Following the Empress's death in 1762 they returned to France. In Paris, Lagrenée became professor at the Académie and between 1781 and 1787 he held the position of Director of the French Academy in Rome. Afterwards, the King granted him a pension and an apartment in the Louvre. Under the Empire, Lagrenée was made a curator of Museums.

Lagrenée made the effort to keep what could be called an account book, containing no less than 457 numbers. This document belonged for a time to Edmond de Goncourt, who published it in 1877. In 1911 it entered the collection of Jacques Doucet, who had built up an enormous art and archaeology library. Published again by Marc Sandoz, in his monograph on the artist in 1983,[1] this document provides information on the collectors of Lagrenée's

paintings. The "King" holds an important place: Lagrenée was treated very well by the Directeurs des Bâtiments du Roi. First by the Marquis de Marigny, from 1751 to 1773, who called on him for the decoration of the châteaux of Choisy, Bellevue and the Petit Trianon at Versailles. Then by the Comte d'Angiviller, from 1773 to 1793, who greatly appreciated his works and under whom the movement towards the "grand genre" accelerated. Lagrenée received many official commissions on austere subjects from History, shown to the public at the Salons from 1777 to 1789. Alongside these "grandes machines" (enormous elements), he also exhibited many cabinet pictures, gallant mythologies and gracious allegories, that were snapped up by collectors. Prices are sometimes indicated in his account book. Although they are quite low at the start of his career, they reached barely credible amounts later on, up to 5,000 or 6,000 livres. These prices are eloquent if compared to those noted by Hyacinthe Rigaud in his account book, between 300 and 3000 livres, depending on the format and type of portrait. The rather high number of small and medium sized paintings commissioned as pendants is also striking, and indicates a certain taste of the time. Our painting is in the section "*list of the paintings made since my return from St. Petersburg*" under number 134 (number 169 for Marc Sandoz). Lagrenée indicated that our painting, as well as its pendant *Perseus and Andromeda*, number 135 (number 170 for Sandoz) were painted for "M. de Saint Marc" for 600 livres each, which represents an honourable amount for rather small paintings.

As for the person who commissioned our painting and its pendant, M. le Chevalier de Saint-Marc, Sandoz believes this could be a son of Jean-Paul André des Rasins, Marquis de Saint-Marc (1728-1818). From Guyenne, he was first a military man, and then once he was established in Paris, led the life of a man of letters in the salons and high society. He seems to have been a connoisseur, although no sale with his name is known. Shortly after acquiring the two pendants, M. de Saint-Marc paid the artist 300 livres for a *Venus Bathing*.[2]

The two pendants were shown to the Parisian public during the Salon of 1767 (numbers 27 and 28). *L'Avant-Coureur* gave *Rinaldo and Armida* "*delight and grace.*"[3] In his commentary on *Rinaldo and Armida*, Diderot compared it to an operatic scene and evoked the fashionable actors Pillot and Mademoiselle Dubois. In addition, Diderot was hardly convinced by the figure of Armida, who was too gentle and so did not incarnate this perfidious woman who had succeeded in dividing the Christian army: "*Man of ice, artist of marble, it is between your hands that the magician has lost her wand. She is so serious! So modest! So well enveloped!* [...] *My Friend, make little St. Johns, little Baby Jesuses and Virgins; but believe me, leave the Rinaldos, Armidas, Medors, Angelicas, and the Orlandos alone.*"[4] The classical beauty of Armida's profile is indeed reminiscent of Lagrenée's Virgins, which are stylistically close to Guido Reni and Albani. During the Salon of 1765, he had exhibited for example, a very beautiful *Virgin and Child*, 1765, now at the Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Diderot especially appreciated Lagrenée's paintings, particularly the small and medium sized ones, several of which he owned. During the Salon of 1765, Diderot wrote: "[...] *there are paintings where the most severe eye cannot find the slightest fault to be corrected,* [...] *the more you look, the more you are satisfied.*" (Salon of 1765, publ. 1979, p. 89.)

An implicated and conscientious artist, Lagrenée distanced himself from the systematically artificial pastoral scenes of Boucher. In a refined and suave style, he created a large number of ancient and mythological scenes, religious paintings and history scenes. He was highly skilled in beautiful handling that is both creamy and smooth, of brilliant execution but without excessive precision. Called the "French Albani", Lagrenée developed a style imbued by the classical movements of the 17th century, especially the Bolognese painters Guido Reni and Francesco Albani, but also the painters of Parisian Atticism of the 1630s, such as La Hyre and Le Sueur. In the 1760s, mindful of classical balance, he participated, with his pure lines and fresh colours, in the blooming of a classical vein that was a forerunner of the Neoclassical school. More traditionalist than innovative, Lagrenée was the excellent craftsman of a genre, amiable mythological painting, which enjoyed great influence in Europe during the second half of the 18th century.

1– Marc Sandoz, *Les Lagrenée I. Louis (Jean, François) Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. 354-373.
2– Marc Sandoz, *Les Lagrenée I. Louis (Jean, François) Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. 407.
3– *L'Avant-Coureur*, 1767, p. 564, quoted by Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 22.
4– Jean Seznec, Jean Adhémar, *Diderot. Salons*, vol. III (1767), Oxford, 1963, p. 103-104.

Antoine-François Callet
(Paris 1741 – id. 1823)

Louis XVI in Blue-White-Gold

Ceremonial Portrait of Louis XVI in Full Coronation Regalia
Oil on canvas, H. 2,68 m; W. 1,90 m
Signed lower left: *Callet*
Date: 1780-1785
Provenance and related works, refer to p. 36

There was no intention for this official portrait of King Louis XVI, distributed in the form of many replicas around France and Europe, to be original. Callet repeated the formula created in 1701 by Hyacinthe Rigaud for his *Portrait of Louis XIV* (fig. 1), also used by Louis-Michel Van Loo in his *Portrait of Louis XV* in 1763 (fig. 2), and which continued to be the model used until the 19th century.

Louis XVI is shown in the same position as his grandfather Louis XV: standing, turned slightly on a platform in front of a large drapery forming a canopy. Like Louis XIV, painted by Rigaud, the monarch looks at the viewer. Callet has succeeded in giving the king's face the expression of nobility we would expect but also an enchanting bonhomie. More restrained by a range of colours limited to shades of blue, white and gold, our effigy is marked with ease and flexibility. The monarch is wearing the coronation robe of the kings of France, a blue cloak with fleurs de lys lined with ermine. The ermine white radiates and brightens the king's face. The composition is animated by the movement of the cloth and the careful rendering of their material: the shiny effect created by the silk of his shirt, loose breeches and white stockings, forms a contrast with the velvety surface of the ermine and the light feathers of the hat. The king wears white shoes with a broad buckle and red heel. On his breastplate, the collars of the Order of the Holy Spirit and the Golden Fleece are visible. We can glimpse on the scabbard of his left thigh the sword known as Charlemagne's sword, used during the coronation of the kings of France since 1179. To achieve an authentic depiction, Callet was lent

the royal *Regalia* conserved at the Abbey of Saint-Denis. These insignia of royal power are presented on a cushion with fleurs de lys, to the left of the composition: the hand of justice, the crown and the sceptre held in the king's right hand. The golden back of the magnificent throne is decorated with a bas-relief showing an allegory of Justice. The column that closes the composition on the left is a traditional element that appears in portraits from the Renaissance onwards and was especially appreciated by Antoon van Dyck. The impressive size of the canvas gives grandeur and majesty to the monarch who dominates over the viewer.

This ceremonial portrait is the result of a commission awarded by the Foreign Affairs ministry in August 1778. The king's minister, the Comte Charles Gravier de Vergennes (1719-1787), asked Antoine-François Callet, who was at the peak of a glorious career, to create an effigy of the king in his coronation robes. This painting was intended to be made in multiple versions, for sending to the embassies and foreign courts as "Gifts of the King". Faithful reproductions of the monarch's features, these official portraits were to be substitutes for the king's physical presence (for example, one did not turn ones back to it). In fact, since Louis XIV had broken with the tradition of itinerant courts by settling at Versailles, it had become essential to circulate images of the king.

It is interesting to note that when the commission was given to Callet, the talented portraitist Joseph-Siffrein Duplessis (1725-1802) had just finished a splendid effigy of Louis XVI in coronation robes, commissioned by the Comte d'Angiviller in 1777 (fig. 3). This painting, of which many replicas exist, seems not to have corresponded to the image of the king that the Comte de Vergennes wanted to circulate abroad.

Unlike Duplessis, the young Callet was not a portraitist, but a history painter. Like Berthélémy, Vincent and Ménageot, his work shows the classical renewal of history painting in France. Callet had stood out particularly for his major painted decors,[2] some of the most prestigious of which have unfortunately disappeared.[3] The Comte de Vergennes probably chose him to create the official portrait of the king because, in 1772, while in Rome, he had painted a large portrait of the Cardinal de Bernis,[4] the French ambassador to the Holy Seat, which had been highly acclaimed by the Roman public.

Callet's career as a court portraitist, which ran parallel to his activity as a history painter, began precisely with this prestigious commission of 1778. Afterwards, Callet was asked, not only to supply many versions until 1790,[5] but also to paint several portraits of the king's two brothers. From then on, Callet used the title "Peintre du Roi, 1er Peintre de Monseigneur le Comte d'Artois et Peintre de Monsieur."

In a letter of 5 October 1779, the minister for Foreign Affairs asked the Comte d'Angiviller to organize two sittings with the King for Callet. The artist had already made a lot of progress on the picture and wanted to paint the head from life. For this, he suggested having the portrait transported from Paris to Versailles and placed in a room in the King's apartments.[6] It is not known exactly when Callet obtained his sittings. In any case, during the year 1780, Callet finished "the primary version", for which he received the large sum of 12,000 livres, proof of the high esteem in which he was held. By comparison, 6,000 livres was paid for the large portrait of Marie-Antoinette by Elisabeth Louise Vigée Lebrun dating to 1779.

This "primary version" of the portrait of Louis XVI, as surprising as it may seem, is not easy to identify today. Marc Sandoz and Brigitte Gallini[7] did not exclude the possibility that it could be the version – cut down vertically and horizontally – at the Musée d'art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand. Could it also be the same painting exhibited at the Salon of 1789, no. 63 (10 x 7 pieds, or 3,25 m x 2,27 m)?[8]

The Château de Versailles, which already owned a (probably later) version, acquired a small scale replica in 2016,[9] which is autograph and signed. Callet had painted it for the Comte de Vergennes and the work comes directly from the family of his descendants.

Between 1781 and 1790, many versions of our portrait, originals or copies from the studio, full length, half length or bust length served as diplomatic gifts. It is not known how many replicas Callet created himself, nor how many he retouched. The names of two other painters, Lassave and Hubert, asked to create copies during the second half of the 1780s, appear in the Archives du Ministère des Affaires Étrangères. Callet may be the author of several versions painted between 1780 and 1785. In addition to the Clermont-Ferrand painting and the small replica in Versailles, two other versions are considered to be autograph: the one at the Schloss Ambras near Innsbruck (sent to the Viennese court by Louis XVI) and the one at the Prado museum in Madrid (Louis XVI had given it in 1783 to the Count of Aranda, the Spanish Ambassador). Marc Sandoz lists other versions (locations unknown); in particular one signed *Callet* which was in the Hirsch collection until 1906.[10]

Our painting stands out from the many existing versions because it is one of the rare portraits that bear Callet's signature. The two other signed portraits are the one in Versailles - signed on the back - and the one at Schloss Ambras in Austria. The high quality of its handling and the delicacy of execution of the monarch's face suggest that this could be one of the first autograph versions of the portrait from the early 1780s. It was very probably given by Louis XVI to Élisabeth Louise Lenoir de Verneuil, Marquise de Soucy (1729 – after 1789), Deputy Governess of the Children of France.

This portrait of Louis XVI was very widely circulated by prints, the best of which is by Charles Bervic, who created the first proofs in 1785 (fig. 4). Perhaps made from the Clermont-Ferrand version, this print, exhibited at the Salon of 1791 (no. 434) was reissued several times.

In 1816, when he was 73 years old, Callet learned that a copy of his famous portrait of Louis XVI had been sent to the Gobelins to be woven without being retouched by him beforehand. Outraged, the artist asked the Comte de Blacas, the Ministre de la Maison du Roi and Dominique Vivant Denon for permission to retouch it, which seemed essential to him, and which he offered to do free of charge. Since Blacas and Denon found the portrait to be a perfect resemblance, this request was refused.[11]

Given the importance of this commission and the extent to which this portrait was circulated, it is not so surprising that, of Callet's long and rich career, history seems only to have retained his activity as a court portrait painter.

1– The château de Versailles already owned another version that is not signed and is probably later, oil on canvas, H. 278 cm; L. 196 cm.

2– Among the decors that have survived are the cupola of the Salon de Compagnie in the Hôtel de Bourbon (1774), the trompe-l'œil paintings of the Chapel of the Virgin at the church of Saint-Sulpice (1777), *Spring* in the Galerie d'Apollon of the Louvre (1780) and the *Rising of Aurora* in the Senate (1803), see Brigitte Gallini, "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 14.

3– Brigitte Gallini cites among the lost works, the ceiling of the Palazzo Spinola in Genoa (1773), the décors of the Hôtel Thélusson (1781) and some of those at the Senate (1804-1807), see her article "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 14.

4– Antoine François Callet, *Portrait of Cardinal de Bernis, Ambassador of France*, 1772, oil on canvas, H. 2,14 m; W. 1,65 m, France, private collection, published by Brigitte Gallini, "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 3, fig. 4.
5– Copies of the *Portrait of Louis XVI* were commissioned from Callet up to July 1790, Arch. Min. Aff. Etr., *Présents du Roy*, 2095 and *Registre récapitulatif 1753-1791* (cited by Brigitte Gallini, "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 16, note 43).
6– Letter from the Comte de Vergennes to the Comte d'Angiviller, cited by Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 96.
7– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 100; Brigitte Gallini, "Antoine François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 16, note 38.
8– This hypothesis was suggested by G. Lacambre, exh. cat. *De David à Delacroix*, Paris, 1974, no. 17; see also Jean-François Heim, Claire Beraud, Philippe Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 157. Marc Sandoz believes it is the Versailles painting, Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 99.
9– Oil on canvas, signed, H. 1,50 m; L. 1,03 m.
10– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 99: oil on canvas, signed *Callet*, H. 2,65 m; L. 1,86 m, Hirsch sale, 22 February 1906, no. 6.
11– Marc Sandoz, *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 96; Brigitte Gallini, "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, January 2016, p. 13-14.

Claude-Joseph Vernet
(Avignon 1714 – Paris 1789)

Sublime Nature (Homage to Philip Conisbee)

A Warship Being Launched at the Mouth of a Port
Oil on canvas, H. 0,96 m; W. 1,60 m
Signed and dated bottom left: *J. Vernet. f. 1781*
Date: 1781
Provenance and literature, refer to p. 44

Most of Joseph Vernet's marine paintings are imaginary views, created using elements recorded *in situ*, exactly as Panini composed his architectural *capricci*. The few exceptions, which are topographical views,[1] include the famous *Ports of France*, commissioned by Louis XV in 1753. Vernet was the most famous marine painter of the second half of the 18th century. Until his death he was swamped by commissions from collectors from all over Europe.

How can we explain Vernet's immense success, the extent of which is hard to imagine today. First of all, his vision of nature touched his contemporaries profoundly and provided them a new vision, despite being anchored in the artistic tradition of Claude Lorraine and Salvator Rosa. In addition, his skilful compositions and especially, his flair with figures raised his landscapes to the status of history paintings.

Vernet's marines, exhibited at the Paris Salon, were greeted enthusiastically by the public and critics. Unlike today's viewers, few of Vernet's contemporaries would have had the opportunity to visit such locations along the coast. His paintings gave them a captivating impression of nature. Diderot in 1767 made the flattering remark about him that it was possible to "visit" his paintings, as one uses the word to describe a visit to a natural site. Less idealized than Claude Lorraine, Vernet's art corresponds exactly to the taste of his contemporaries, between a search for nature and sublime grandeur. The "accuracy" in the art of painting, which was so popular from the middle of the 18th century, can be found in his work as La Font de Saint-Yenne noted enthusiastically, declaring during the Salon of 1746 when he exhibited for the first time: "*All this is by a great Painter, a Physicist who is a skilful examiner of Nature whose most singular moments he was able to spy on with surprising wisdom.*"[2]

It is interesting to note that Vernet's growing reputation from 1745 coincides with a renewal of interest in Dutch painting of the 17th century, proof of the increasing importance of the "feeling of nature" popular with his contemporaries. Rejecting Rococo art and turning towards the attentive study of nature, Vernet was in his own age considered an innovative artist. He was even considered until late in the 19th century to be one of the reformers of French art. His name appeared again in 1852 in the writings of the Goncourt brothers, when they described the Barbizon School as: "*the 19th century School inaugurated in the 18th by Vernet, who began to look* [...]."[3]

Compared with Claude Lorrain, Vernet created more realistic and credible views that were closer to nature. He continually exhorted his colleagues to study nature. He told Pierre-Henri de Valenciennes, his pupil for a while, that he had spent his life studying the sky and that there was never a day without him learning something.[4] Very probably influenced by Vernet, Valenciennes later studied the effects of nature from oil sketches created outside. According to a story told in his obituary, in the *Correspondance Littéraire*, Vernet was attached to the mast of a ship to experience and observe a sea storm up close. This anecdote was to serve as the subject of a large painting by his grandson Horace, *Joseph Vernet tied to a mast in a storm* (Salon of 1822, Avignon, musée Calvet).

The dramatic appearance of such shipwreck scenes furthermore provoked a pre-Romantic sentiment among his contemporaries, including Diderot. These figures who struggled against the forces of nature appear to us today to be rather melodramatic, while in the 18th century, they were admired and their sentiment was shared profoundly, like the heroes of history or the great personalities of the Bible. "*I saw all these touching scenes and I shed real tears caused by them.*" (Diderot, 1767, 1983 ed., p. 164). Diderot even compared such seascapes of storms with the greatest history paintings such as Poussin's *Seven Sacraments*.[5]

Vernet's ability to paint the human body, acquired during his initial training as a history painter in Philippe Sauvan's studio in Avignon was doubtless one of the keys to his success. For these figures with their varied poses, placed in the foregrounds of his landscapes and seascapes, Vernet created many preparatory drawings. The Vernet sale of 1790, after his death, included nearly 700 of his studies. Apparently Vernet had kept them in his studio to be able to refer to them.

Vernet's career began in Rome where he worked from 1734 to 1753. He arrived at the age of 21, thanks to the support of some southern French patrons and spent time in the studio of the marine painter Adrien Manglard. From his early years in Italy, Vernet concentrated on landscapes, especially marine subjects. His relations with the clergy and aristocracy of Avignon proved to be particularly useful for him. As Avignon was still a Papal State, the connection with Rome was direct. Vernet was also recommended to Nicolas Vleughels, the director of the French Academy in Rome, who allowed the young painter to use the premises. Vleughels encouraged the pensionnaires

to study landscape in and around Rome and recognized Vernet's talent for seascapes. It is certainly at this time that Vernet met Panini, who taught perspective at the French Academy in Rome and who had married Madame Vleughels's sister. Panini's influence on Vernet was significant, not only in the gentle atmosphere in the distant areas, but also for the elegance and liveliness of his figures.

Vernet quickly built up an international reputation in Rome and the English were his most ardent admirers. Like Panini's *capricci*, Vernet's works served as souvenirs of the Grand Tour. His marriage in 1745 to Virginia Parker, the daughter of an Irishman in Rome, facilitated his relations with English and Irish travellers. Even after his return to France in 1753, Vernet continued to receive commissions from England.

In 1750, Vernet received a visit from M. de Vandières, future Marquis de Marigny who was on his famous journey to Italy with Cochin, Soufflot and the Abbé LeBlanc to prepare for his position as Directeur Général des Bâtiments. The commission for the *Ports of France* followed, a series of twenty large paintings originally, extolling the military and commercial ports of France, only fifteen of which were created between 1753 and 1765 (now at the Louvre, some are on long term loan to the Musée de la Marine). This was one of the most important royal commissions of Louis XV's reign. Greeted very favourably and advertised with prints by Cochin and Le Bas starting in 1760, the *Ports of France* established Vernet's fame.

Although the quality of his painting was always excellent, Vernet's manner changed little after 1765. Although he was criticized for relying on proven formulae, Vernet was never abandoned by the public of the Salons, nor by collectors eager to own excellent specimens of one of the most prestigious artists of the period.

Vernet based his work around the careful and direct observation of nature. Several small paintings by him suggest that he sought to obtain plein air effects. They are the *Ponte Rotto* and the *Castel Sant'Angelo* (fig. 1 and 2) and his *View of Tivoli* (London, private collection). The oil studies created en plein air, which remained in his studio until his death, still await rediscovery.[6] A letter from Sir Joshua Reynolds,[7] who was in Rome from 1750 to 1752, confirms that Vernet created oil studies from nature. Philip Conisbee notes furthermore the existence of a pair of landscapes by Wilson, one of which shows Vernet working at Tivoli, while the other depicts him on his way home with his assistant, carrying the easel and a very large canvas.[8] Vernet's practice of creating oil studies outside served as an example for the following generations of painters, beginning with Valenciennes, and continuing up to Corot.

His imaginary seashores evoke the coast and port around Naples which Vernet visited several times between 1737 and 1750. He chose well known Neapolitan locations which he combined as he pleased: the San Vicenzo tower, the lighthouse on the breakwater (visible in our painting), the steep hill dominated by the Castel Sant'Elmo (a medieval fortress located on the Vomero hill) and the Baïa headland. His coastal views should be perceived through early morning mists under the bright midday sun, during sunset, without the fury of a storm or dimmed by moonlight. Cochin admired the great variety of atmospheres Vernet created.[9] Vernet's paintings were often organized as pendants or series, and they were then created in relation to their decorative effect *in situ*.

Our painting is an imaginary view of a Mediterranean port with a warship. It is a fascinating illusion of nature, capturing the changing aspects of a sky at the end of the day, recalling the gentle atmosphere of the Bay of Naples. As is often the case with Vernet, the painting is dominated by a large expanse of sky, which gives it extraordinary brightness, a feeling for space and impressive grandeur.

1– Philip Conisbee mentions topographical views of Rome and its famous gardens, the Roman countryside, Tivoli and especially three large topographical views of Naples, exh. cat. *Joseph Vernet*, Paris, Musée de la Marine, 1977, p. 15.
2– La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102.
3– E. and J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.
4– P. H. Valenciennes, *Élemens de perspective pratique à l'usage des artistes*, An VIII (1799/1800), p. 220.
5– P. Vernière, ed., *Diderot: œuvres esthétiques*, 1965, p. 726: "[...] *les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les* Sept Sacrements *du Poussin.*" (... *Vernet's seascapes, which provide me all sorts of incidents and scenes are for me as much history paintings as the* Seven Sacraments *by Poussin*).
6– Philip Conisbee, "La Nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet", exh. cat. *Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1890*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 June - 15 September 1999, p. 33.
7– J. Northcote, *La Vie de Sir Joshua Reynolds*, 1819, p. 90-91.
8– Philip Conisbee, exh. cat. *Joseph Vernet*, Paris, Musée de la Marine, 1977, p. 18.
9– Charles-Nicolas Cochin, *Œuvres diverses* [...], 1771, t. II, p. 33.

Carl Gustav Carus
(Leipzig 1789 – Dresden 1869)

Enjoyment of a Moment (Joh. W. von Goethe)

Flood in the Rosental Valley, Leipzig
Oil on canvas, H. 0,21 m; W. 0,28 m
Ink inscription on the stretcher: [...] *Von Professor C.G. Carus / gemalt / Rietschel* / [...]
Date: ca. 1835-1840
Provenance, literature and related works, refer to p. 50

A highly successful physician by profession, Carus is known to us principally for his landscape paintings and writings on psychological and aesthetic topics, including his *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (*Nine Letters on Landscape Painting*, completed in 1824, published in 1831). In both the breadth and content of his far-ranging projects, ranging from studies of animal anatomy, plant morphology and geology, to prescient musings on the human unconscious, he emerges as a great representative of the age of Goethe. As is evident in the *Briefe* in particular, it was Carus's overarching ambition to unite the symbolic aspirations of German Romanticism with the empirical commitments and methods of science. Carus invented the term "Erdlebenbild" (earth-life painting) in the *Briefe* to describe a landscape practice based on scientific knowledge of the underlying structures of natural formations, such as mountains, and the observation of changing phenomena, such as light.

The present work represents one of Carus's favorite subjects, a tranquil landscape bathed in moonlight. Moonlight themes were first developed to great effect in the Romantic era by Carus's friend (since around 1816) and earliest mentor, Caspar David Friedrich

(1774-1840). But Friedrich's influence on Carus waned from around the mid-1820s, as Carus became increasingly interested in naturalist aesthetics, party guided by the examples of Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), with whom he frequently corresponded; Alexander von Humboldt (1769-1859); and the oil sketches of the Norwegian landscape painter, Johan Christian Dahl (1788-1857).

Interestingly, the Rosental park near Leipzig, the subject of the present work, was also the subject of Carus's earliest recorded painting, *Frühlingslandschaft im Rosental* of 1814 (Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Prause no. 259), whose severe style of execution and rather dramatic composition are in keeping with Carus's early work. By contrast, paintings like the present work aim to invoke a powerful sense of mood with their closer viewpoint and focus on light and colour effects. Our picture is closely related to Carus's *River Landscape in the Rosental, near Leipzig* (Hamburg, Kunsthalle), which Prause dates 1838-1840 in her catalogue raisonné (no. 260). While recording and illustrating the present work as catalogue no. 261, Prause does not date it, nor indicate whether it served as a study for the larger landscape, which seems likely, or was developed from the larger work at a later date. The relatively loose brushwork and interest in effects of colour are consistent with small oil studies and paintings that Prause dates in the mid-1830s and after.

Ernst Friedrich Rietschel (1804-1861) was an immensely successful sculptor who specialized in monuments of distinguished German historical figures and contemporaries. He also owned many other paintings by Carus.

Johan Thomas Lundbye
(Kalundborg 1818 – Bedsted 1848)

Peter Christian Skovgaard
Leaning against a Low Wall in a Barn
Oil on paper laid down on canvas, H. 0,34 m; W. 0,28 m
Signed with a monogram, situated and dated lower right:
Veiby Juny 1843 TL
Date: 1843
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 54

The Danish Golden Age

The first half of the 19th century saw the development in Denmark of a school of painting of that was surprisingly refined. Coming on the heels of Christoffer Wilehelm Eckersberg, this new school broke free from an idealized style of painting – a product of the 18th century – turning its gaze towards nature in its most moving forms. With their feeling for light and colours chosen for their palette, these artists succeeded in reconciling a visual objectivity that was sometimes almost photographic with the pure pleasure of painting, ordinary reality becoming poetry through their brushwork. The poetry of the elements, perceived in their fragility and purity is that of the painters of the Danish Golden Age.

This new vision, resolutely modern, revolutionized the Danish school and was followed by an entire generation of artists. Købke, Lundbye, Rørbye, and Hansen are among the most famous of these. They all combined a careful reflection on composition with high precision of drawing and a technique that was fully mastered to provide a better rendering of the deep feeling for the very essence of nature. The freshness of the themes, the picturesque nature of the characters, the tender play of colours and subtle analyses of the light are typical of their works which are imprinted with a certain nostalgia. Subtle studies of skies, countryside bathed in the sunshine, deep lakes, mysterious groves, picturesque ruins and trees carrying the soul form varied illustrations of the artists' intimate relationship with nature and invite us to marvel in a way that is continually renewed.

Hailed during his lifetime as the most important Danish Romantic landscape artist, Lundbye seems to have escaped Eckersberg's influence. From the age of 12, he was trained by Johan Ludwig Lund, who had been close to Caspar David Friedrich and the German Nazarene painters in Rome. Later, the animal painter, Christian Holm taught him. After entering the Copenhagen Academy in 1833, Lundbye, became friends with Laessoe and P.C. Skovgaard. During those years, Kobke's style and sense of colour had a huge influence on Lundbye, though the Norwegian Landscape painter, Johan Christian Dahl arguably left an even deeper impression on him soon afterwards. In 1835, he began exhibiting his works at Charlottenborg and was quickly admired by critics. In 1842, he began to attend lectures by the art historian N. L. Hoyen. Lundbye also went to Vartov's church to hear the preacher N.F.S. Grundtvig, and he was marked by this preacher's nationalistic romantic ideas for many years, before distancing himself from them. In 1845, he was awarded a travel scholarship from the Academy and went to Rome; however, this trip does not seem to have had much influence on his works. While he was attracted to the ideas of the Nazarenes, he never travelled to Munich, nor did he venture to Dresden, the capital of Friedrich's romanticism.

Lundby was one of the most contemplative of the Danish Golden Age painters. His interest in literature and philosophy is obvious in his letters and private journals, in which he often expressed himself like a poet. We learn that the artist was deeply in love with Louise Marie Neergaard, whom he had met in August 1839. But as he was never able to declare his love, Louise remained single and only learned about his feelings for her shortly before her death, at the age of 78. She said that he would not have been rejected.

Like many students and young patriots, Lundbye joined the army when the war of Schleswig-Holstein broke out in 1848. At Bedsted in Schleswig, southern Jutland, a group of rifles broke away and there was gunfire. The young artist was hit in the head and died immediately. This tragic death at the age of 29 stopped him in the midst of his artistic development. Købke and Rørbye also died in 1848 and that year marked the end of the Danish Golden Age.

During the summer of 1843, Lundbye spent two months with his friend Skovgaard at Vejby, the village in which the latter was born. Both painters created a large number of preparatory sketches for the compositions they worked on during the winter in their studios.

Our painting is a preparatory study for *Two Calves in a Stable* (1844) at the Aarhus Museum in Denmark (Karl Madsen 1949, K.M. 165). It shows Skovgaard informally. The painter has created an intimate atmosphere with straight lines in a closed perspective and by using a range of warm and golden shades Lundbye has taken care with the marks of history on the old beams. In his journal, he commented on his studies of the barn at Vejby: "*It amuses me to paint the wood exactly how I see it… the beams of the barn have marks from bolts, as if they had come from a ship made of wood. So that is how I painted them. Perhaps that was only an impulse, or maybe I enjoyed thinking that these beams had in the past been furrowed in the sea, and even far around the world before being laid to rest in a farm in Zealand.*" (Journal of Lundbye, 15 May 1844, cited by Karl Madsen, 1949, p. 182)

Johan Thomas Lundbye
(Kalundborg 1818 – Bedsted 1848)

Bright landscapes of Denmark

View of Hankehøj, with Vejrhøj in Background, Zealand
Oil on canvas, H. 0, 40 m; W. 0, 55 m
Signed lower right: *Johan Lunbye, Mrtz.37*
Date: 1837
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 58

Windmills near Kalundborg, Zealand
Oil on canvas, H. 0,37 m; W. 0,55 m
Signed and dated lower left with a monogram: *4JTL7*
Date: 1847
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 59

These two paintings can be considered to be icons of the Danish Golden Age. Lundbye's landscapes seem to have provided the typical traditional image of Danish nature to his compatriots. Lundbye is to Denmark almost what Claude Lorrain is to the Roman countryside. Our two landscapes describe landscapes located in the west of the island of Zealand, the largest of Denmark. It is especially rich in prehistoric tombs, and has a number of tumuli and dolmens.

The first painting shows two of these famous tumuli, Hankehøj, near the village of Vallekilde, and in the background the Vejrhøj tumulus, which with its height of 121 m, is the highest point of Zealand island. When Lundbye painted this work in March 1837, he was only 18 years old, but he had obviously reached a level of artistic maturity. It is at the beginning of his career that Lundbye appeared to be especially patriotic. He shows here his interest in a national identity rooted in history. At Vallekilde, Lundbye often visited the family of his maternal uncle, Honoratius Bonnevie, who was a pastor there. While staying in that village, he often went on walks towards the hill of Vejrhøj. The girl in the foreground is probably his cousin Regine Bonnevie,[1] who was 9 at the time. Lundbye has added typically Danish details such as aloe in the left foreground. The presence of a few clusters of clouds is sufficient to make us sense the full extent of the Danish sky. This composition, with its strict lines gives grandeur and majesty to the subject.

The second painting shows what is known as the "hill of windmills" (Møllebakken) outside the town of Kalundborg, on the west coast of the island of Zealand. Lundbye frequently returned to his home town where his grandparents lived. While staying there during the summer, he worked most often outside the town in the countryside. A preparatory study for our composition is at the Ny Casrlsberg Glyptotek in Copenhagen.

1 – Eva Henschen and Stig Miss, exh. cat. *Johan Thomas Lundbye 1818-1848… at male det kjære Danmark*, Copenhagen, Thorvaldsen's Museum, 1994, p. 36.

Jean-Baptiste Camille Corot
(Paris 1796 – Ville d'Avray 1875)

The Initial colours of Impressionism

Les Évaux, near Château-Thierry, path bordered with trees
Oil on canvas, H. 0,40 m; W. 0,28 m
Signed lower left: *Corot*
Date: 1855-1865
Provenance, refer to p. 62

With hindsight, we tend to think of Corot as the precursor of Impressionism.[1] However, he is incontestably a classical artist with a realist side and even sometimes allowing some romantic tendencies to be glimpsed. In his work, he united the notion of classical beauty with truth and feeling.

Like Chardin before him, Corot emphasized the importance of sentiment in artistic creation. He thus advised his students: "*Beauty in art is the truth bathed in the impression we have received in the appearance of nature. I am touched when looking at an ordinary place. While seeking conscious imitation, I never lose the emotion that captivated me. The real is a part of art; the feeling completes it. With nature, look first for the form; after that, the relations or variations of shades, colour and execution; and all of this is to be submitted to the feeling you sensed.*"[2]

After the death of his first master, Achille-Etna Michallon (1796-1822), Corot spent three years in the studio of Jean-Victor Bertin (1767-1842). This painter passed on the conception of classical landscape he had received from Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). In this way, Corot learned to work *in situ* to compose, and then in the studio to create landscapes to serve as the setting for a historical, biblical or mythological story. Plein air painting was practiced by painters of historical landscape from the 18th century. Studies painted by Corot during his first period in Italy, between 1825 and 1828, are striking in their verve and modernity. These small studies, it should be recalled, were not intended to be shown to the public. After 1835, Corot's fame was established, not by these sketches but by the fully developed compositions he exhibited at the Salon.

The modernity of our painting is first in its subject matter. It shows a landscape without any mythological figures, who are not discussing anything and are claiming only truth. When it was created, historical landscape had fallen out of fashion as a genre; the Prix de Rome in this category was in addition abolished in 1863. Furthermore, the composition of our painting is resolutely modern. Corot shows us a landscape through a curtain of trees of which we only see the trunks. This close-up of the trees against the light, in front of a luminous landscape is formed by light vibrant touches of the brush. The silvery palette is entirely typical of the artist's paintings created after 1850.

Corot visited Château-Thierry in the Aisne departement for the first time for his nephew, Léon Chamouillet's wedding in June 1856. Subsequently, he stayed regularly with his nephew, in particular during April 1863. Corot created a certain number of paintings there, dated by Alfred Robaut to the years 1855-1865. In addition to six views of Château-Thierry, Robaut listed three landscapes painted in the surrounding areas,[3] which are similar to our composition. The view point chosen for our painting was probably taken from Les Évaux, near Château-Thierry, on the left bank of the Marne.[4]

We are grateful to Mr. Martin Dieterle and Ms. Claire Lebeau for confirming the authenticity of this work. It will be included in the sixth supplement to the *L'Œuvre de Corot* by Alfred Robaut that is currently being prepared.

1– Already, Zola considered Corot to be the first painter to break away from classical landscape as inherited from Poussin and the pioneer of plein air painting and of the "*true feeling* [...] *of nature*" (Émile Zola, *Mon Salon. Les paysagistes*, 1868).
2– Alfred Robaut, Étienne Moreau-Nélaton, *L'Œuvre de Corot: catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, t. I, p. 72.
3– Alfred Robaut, Étienne Moreau-Nélaton, *L'Œuvre de Corot: catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, t. III, no. 1290 to 1292.
4– We are grateful to Stéphane Loire for his help in locating the view in our landscape.

Ancient Beauties

Léon-Adolphe Belly
(Saint-Omer 1827 – Paris 1877)

Fellaheen Women by the Nile
Oil on canvas, H. 0,98 m; W. 1,30 m
Bears the artist's studio stamp lower right (red): *L. BELLY*
and a printed label *3* on the lower left
Chalk inscriptions on the stretcher: *Bord du Nil Femmes fellahs*
and *Rétrospective Belly 83*
Date: 1856
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 66

Having gained considerable renown with his masterpiece *Pilgrims going to Mecca* (1861), which can be found today in the Musée d'Orsay in Paris, Belly is above all considered an Orientalist painter. Born in Saint-Omer in the north of France, the artist was raised by his mother, widowed in 1828. A woman of means, cultivated, and a talented portrait miniaturist, she moved with her son to Metz, then Paris. Throughout secondary school, in which he thrived, Belly also developed a passion for painting, influenced by several of his mother's artist friends. Following a brief stint in Picot's studio, Belly established ties with the painters of the Barbizon school, most notably Constant Troyon. In 1850, Belly was a draughtsman on the scientific mission led by Caignart de Saulcy and Edouard Delessert to Palestine, aiming to study the historical geography of the region. There, Belly painted a handful of his most famous paintings, including *Ruins of Baalbek* (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin). In October 1855, Belly departed on a second voyage to the Orient, and spent a year in Egypt. In April and May of 1856, he returned to the Sinai Peninsula with Narcisse Berchère. Between July and October 1856, he went up the Nile to Aswan in the company of painters Edouard Imer, Berchère, and Jean-Léon Gérôme, and the sculptor Bartoldi.

Fellaheen Women by the Nile is one of the major compositions that made a name for Belly at the Paris Salons. Belly produced this piece in Cairo in May and June of 1856. According to Patrick Wintrebert, this painting occupies a very particular place in Belly's body of works: it was his first figure painting. Perhaps due to the influence of his friend Hippolyte Flandrin, Belly no longer wanted to confine himself to landscape, and aimed at mastering the genre of history painting.

A letter written to his mother, dated 1 June 1856, provides detailed information on Belly's process in preparing *Fellaheen Women by the Nile*: "*This painting of women collecting water from the Nile is extremely interesting to work on, and is really teaching me to draw. It's not enough to take the first graceful gesture that appears; you need to identify quintessential moments, and observe these simple and precise instants in depth, choosing the one that expresses the action in the simplest and most beautiful way - then study this same moment expressed by different women, with different lighting effects! The relationship between the people and the land is another study to do. I hope this painting will be good, for I know very well that I'm onto something, and I won't let myself stop halfway. The painters who think they can be real by bringing back costumes and getting models to wear them, in paintings that depict scenes specific to a country, must be remarkably skilled to be able to pass as authentic* [...] *Every evening, at about 4 o'clock, we go walking along the bank in Giseh to study the movements of the women who go to collect water; the air is fresh and delicious, and the landscape is, at that hour, marvelously beautiful. I can hardly set myself up there to paint, and I have to commit almost everything to memory. Once I am sure of the living movement, I use a model for the arms and the hands, but for the movement, once I have a model to pose I do not get it right any longer. A figure drawn and discovered in this way is worth 100 in the studio... I'm not working to create a painting, but to learn.*"[1]

A letter dated 22 June 1856 reveals that Belly was still focused on our painting. He began to set the positions of the women and studied their relationship to the surrounding land: "*I make sure the movement I need is performed one hundred times; I strive to capture it quickly in many hurriedly sketched drawings, drawings of isolated parts or of the ensemble. I now have to capture the effect of the figures in the countryside; beautiful things can be done in unifying these two elements.*"[2]

Indeed, in this skillfully constructed painting, the women's movements keep their spontaneity and credibility. The elegance of the curves reveals Belly's admiration for Ingres. As with Ingres, music played an important role in his life. An amateur pianist, Belly spent his Egyptian evenings playing music with Edouard Imer. A fervent admirer of Johann Sebastian Bach, Belly seems to have had a similarly precise and measured approach to painting.

Exhibited at the Salon of 1863, this work drew critics' praise. Louis Emaut deemed it one of the best paintings of the Salon. He complimented the figures of the women, "*admirably posed, with true demeanours, simple and poetic.*"[3] Arthur Stevens also called attention to our painting, adding, "*I find this work to have stylistic intent that is very well received. Mr. Belly's painting is easy.*"[4] Claude Vignon wrote, "*Mr. Belly, the painter of* Fellaheen Women by the Nile, *brings us to a beautiful way of painting, to noble and firm drawing, to art of good taste.*"[5] A long commentary written by Théophile Gauthier similarly celebrated the piece: "*Mr. Belly's* Fellaheen Women by the Nile *steps away from the usual, in which the landscape predominates, and it is a successful achievement in the domain of the human form.*"[6]

1– Excerpt of a letter from Belly to his mother, dated 1 June 1856, cited by Conrad de Mandach, "Léon Belly (1827-1877)", *Gazette des Beaux-Arts*, February 1913, p. 150 (today held at the Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, where all the letters are categorised under the same reference, ms. ville 1159).
2– Excerpt of a letter from Belly to his mother, dated 22 June 1856, cited by Conrad de Mandach, "Léon Belly (1827-1877)", *Gazette des Beaux-Arts*, February 1913, p. 150 (Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, ms. ville 1159).
3– Louis Emaut, *La Revue Française*, 3rd year, T.V.
4– Arthur Stevens, *Le Salon de 1863*.
5– Claude Vignon, "Le Salon 1863", *Le Correspondant*.
6– Théophile Gauthier, *Le Moniteur*, 20 June 1863.

Odilon Redon
(Bordeaux 1840 – Paris 1916)

Smoking Head: Redon or Gauguin?

The Prayer
Charcoal on paper, H. 448 mm; W. 335 mm
Signed lower right: *ODILON REDON*
Date: 1883
Provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 72

Our drawing, *The Prayer*, also called *Praying Figure* or also *Smoking Head*, is part of a series of charcoal drawings and lithographs produced during the 1870s and 1880s that Redon called "my black paintings". These dark images, which would subsequently disappear gradually from his work, plunge us into a magical world full of strange visions marked by a fear of mysterious forces. Profound spirituality and bewitching calm emanate from this praying figure. Her half closed eyes, one pupil turned vaguely ahead, communicate an introspective gaze. The young woman's face is described in sharp profile. Her joined hands, initially inclined forwards, have been moved upright to emphasize the verticality of the composition, also stressed by her straight hair.

He has expressed this praying figure's spirituality with smoke that seems to emanate from her head. According to Mr Rapetti,[1] this smoke could evoke the *ushnisha*, a protuberance from the skull that appears in some depictions of the Buddha and on which a flame is sometimes mounted, symbolising spiritual energy. When our drawing was transposed into a lithograph, where more space was given to the smoke, it was reproduced on the cover of *La Vie moderne* (24 October 1885).

About two years before our drawing was made, Redon created *Profile of Light* (fig. 1),[2] also known as *La Fée*, the first version of a series of praying figures in left profile, whose spirituality was signified by the light emanating from her face. Then, certainly after our drawing was completed, he made *Profile of a Woman with a Crown* (fig. 2),[3] which is a form of synthesis of the two previous drawings: light radiates from the young woman's face, her hands are joined in front of her and a cloud of smoke appears above her head. To finish, in his audacious composition *The Golden Cell* (fig. 3), created about 1892, Redon described the profile of a woman in cobalt blue against a gold background.

With its profile view, our drawing is clearly reminiscent of the court portraits of the Italian Quattrocento. Redon was probably impressed by portraits by artists such as Pisanello or Piero della Francesca who pushed linear simplicity to its extreme and developed geometric forms. At the time our drawing was made, neither Pisanello's *Portrait of a young Princess* (fig. 4), nor Piero della Francesca's portrait of *Sigismondo Pandolfo Malatesta* (fig. 5) had yet entered the Louvre's collections, but Redon could have known prints after them or perhaps other similar portraits. The portrait of *Sigismondo Pandolfo Malatesta* by Piero della Francesca, is related to a fresco painted by the same artist during the same years at Rimini, showing Malatesta kneeling in prayer in front of his patron saint (fig. 6).

1– Rodophe Rapetti, exh. cat. *Odilon Redon. Prince du rêve*, Paris, 2011, p. 190.
2– Odilon Redon, *Profil de lumière*, c. 1881, charcoal and white chalk on paper, H. 350 mm; W. 230 mm, Paris, Petit Palais, Wildenstein 266.
3– Odilon Redon, *Profil de femme à la couronne*, charcoal on paper, H. 514 mm; W. 369 mm, private collection, Wildenstein 149.

Odilon Redon
(Bordeaux 1840 – Paris 1916)

Orpheus: Redon or Kandinsky?

Orpheus
Oil on card, H. 0,53 m; W. 0,68 m
Signed lower left: *ODILON REDON*
Date: 1900-1905
Provenance, literature and exhibitions, refer to p. 78

Redon, who had been handed over to the care of an uncle, spent his childhood in the isolated demesne of Peyrelebade in the Landes. At the age of twenty he went to Paris, but did not find much satisfaction in studying architecture, nor in the teaching of the academic painter Jean-Léon Gérome. In Bordeaux, he met Rodolphe Bresdin who encouraged him and taught him printmaking.

During the 1870s and 1880s, Redon produced a series of charcoal drawings and lithographs he called "*my black paintings*". These sombre images would subsequently disappear gradually from his work. In 1880, he married a young Creole woman, Camille Falte and their only child, a son Ari was born nine years later. In 1897, Redon lost his property Peyrelebade and his tenebrous vision ended shortly afterwards.

Around 1900, when he was sixty, a new creative period began for Redon. He turned then to painting and pastel and adopted an admirable feeling for chromatic orchestration. In common with the new generation of artists, Redon loved intimacy and colour – perceived as a constructive element, not just for imitation – as well as a new feeling for space. His visual space was gradually stripped of its various planes to form only one single plane. In this way, the unified surface that resulted no longer referred to the tactile aspect of our everyday experience, but revealed the magical traces of his immaterial visions.

Our painting is part of a series of images that Redon developed on the theme of Orpheus, a major figure of Greek mythology. The son of the river god, Oeagrus and the Muse Calliope, he was a great musician and had the power to charm ferocious beasts and wild men with his songs. His wife, the nymph Eurydice, died from a snake bite but Hades, the god of the Underworld allowed him to bring his wife back to Earth on condition that Orpheus not turn towards her during the journey home. But, no longer able to resist the desire to see Eurydice again, Orpheus turned his gaze towards her, and she disappeared forever into the darkness of death. Full of despair and disconsolate, Orpheus was consumed by the memory of his lost love, and remained deaf to the advances of the Thracian women, who tore him apart in spite. His remains flowed into the waters of the river Nestos and, while the current carried him away, his head continued to call Eurydice.

The myth of Orpheus inspired many artists, painters and musicians from Monteverdi to Delacroix, from Gluck to Gustave Moreau (fig. 1). Moreau renewed the iconographic tradition and probably influenced Redon. In fact, Moreau's depiction shows a young woman holding a lyre and Orpheus's head in her arms, which she contemplates seriously.

In our painting, Orpheus's head resting on the lyre floats in space, above an imaginary shore. The landscape below, with its trees and purple and green blooms, is shown allusively. The background is occupied by a cliff evoking that of the *Day* in the décor of the library of Gustave Fayet at the abbey of Fontfroide (completed in 1911), the style of which is close to this work. A painter friend and major collector of Gauguin and Redon, Fayet also owned our painting.

Photographies
Julien Pépy

Conception graphique
François Brécard

Textes
Teresa Perez Diaz

Traduction
Jane MacAvock

Achevé d'imprimer en février 2018 sur les presses de l'imprimerie Lesaffre, à Tournai (Belgique)

JEAN-FRANÇOIS HEIM

BASEL